THOMAS MUNRO

Rytų estetikos ir meno pasaulis



KLASIKINĖS MENOTYROS BIBLIOTEKA


K·M·B

THOMAS MUNRO

Rytų estetikos ir meno pasaulis



VILNIUS
1997

UDK 18+7. 03(05)
Mu 56

Thomas Munro
ORIENTAL AESTHETICS
Cleveland, Ohio, 1965

ISBN 5–415–00468–8

Komparatyvizmas ir Rytų estetikos pasaulis

Gvildendami skirtinguose pasaulio regionuose iškilusių civilizacijų istoriją, įvairiose Rytų ir Vakarų šalyse išsikristalizavusias estetiškumo, meniškumo sampratas, požiūrius į grožį, harmoniją, meną, įsitikiname, kad daugelyje istoriškai ir geografiškai atskirtų, iš pirmo žvilgsnio net nesutaikomų idėjų glūdi universalūs, bendražmogiški idealai. Šitai patvirtina nuojautą, jog skirtingose kultūrose yra daugiau to, kas jas sieja, nei kas skiria. Tai, kad dauguma vadinamųjų "pasaulio stebuklų" aptinkami už Europos ribų — Azijoje, yra neatsitiktinis reiškinys, atspindintis realią pasaulinės kultūros raidos istoriją. Didžiosios Rytų civilizacijos anksčiau įžengė į pasaulinės kultūros vertybių kūrimo kelią ir pasiekė savo klestėjimą. Jų sukurtos vertybės turėjo stiprų poveikį Vakarų Europos humanistinės civilizacijos sklaidai.

Pastaraisiais dešimtmečiais sparčiai besiplėtojanti komparatyvistinė kultūrologija, estetika, menotyra atskleidžia daug naujų šio poveikio aspektų. Regėdami, kaip Tolimųjų Rytų regione, Indijoje gimę estetiniai principai, meno atradimai migruoja milžiniškais atstumais ir, prisitaikydami prie kitų tautų dvasinių poreikių, atkeliauja per Artimuosius Rytus į Vakarus, įsitikiname, kad pasaulinės kultūros istorijoje, nepaisant daugybės apokaliptinių sukrėtimų, tradicijos nenutrūksta ir žmogiškosios kultūros istorija yra vientisa ir nedaloma. Nuoseklioje skirtingų estetinių bei meninių tradicijų iškilimo, transformacijų ir nuosmukių kaitoje slypi sava kultūros raidos logika. Netgi po epochinių sukrėtimų kultūros pajėgia išsaugoti tam tikrą gyvybingų jėgų potencialą ir perduoti kūrybinius impulsus kitoms kultūroms, tradicijoms, epochoms. Taip į pagrindinius estetinių tradicijų ir meno raidos srautus nuolatos įsilieja nauji, kurie atgaivina žmoguje slypinčią kūrybinę energiją.

Thomas Munro taikliai pastebėjo, jog Vakarų estetika ilgą laiką rėmėsi tik keliomis pagrindinėmis iš graikų, romėnų ir kitų vakarietiškų kultūrų paveldėtomis idėjomis bei jų menu. Tas paveldas ir grindė bendrus samprotavimus apie "žmonijos sukurto meno, visuotinės estetinės patirties, visuotinių meno vertybių teorijas"[1]. Europocentristinėms nuostatoms įveikti labiausiai trukdo tai, kad mokslininkai, gvildendami kitose civilizacijose išsirutuliojusias idėjas, tiesmukai pasiremia Vakarų estetikoje ir meno filosofijoje įsivyravusiomis idėjomis bei schemomis, kriterijais, kategorijomis, ignoruodami indų, kinų, japonų, arabų pasauliuose susiklosčiusių pasaulėžiūrinių ir mokslinių kategorijų savitumą bei unikalų sistemiškumą. Dėl to dažnai iškeliami antraeiliai, tačiau "panašūs" ir "tapatūs" aspektai, o originaliausios kitų civilizacijų idėjos bei patyrimas, netelpantis į stereotipinio vakarietiškojo mąstymo schemas, išslysta iš tyrinėtojų regos lauko.

Klasikiniams Vakarų estetikos ir meno idealams išgyvenant krizę, kada aktyviai skverbiasi "neklasikiniai", kitose civilizacijose susiformavę estetiniai idealai, mąstymo ir meninės kūrybos principai, susidaro prielaidos objektyvesnei estetikos ir meno istorijos sampratai. Sparčiai plėtojantis komparatyvizmui, buvo atskleista ir susisteminta daugybė anksčiau nežinomų šaltinių, idėjų bei faktų. Nauji moksliniai duomenys verčia Vakarų mokslininkus vaduotis iš mąstymo stereotipų, įsisąmoninti ir apmąstyti kitų civilizacijų estetines idėjas ir meno vertybes.

Rytų šalių kultūrų, estetikos, meno pažinimo kelias Vakaruose buvo sudėtingas ir kupinas daugybės paklydimų. Ankstyvasis jo etapas glaudžiai siejasi su daugybe įsišaknijusių europocentristinių teorijų, gimusių dviejų megakultūrinių regionų — Azijos ir Europos — dichotomijos pavidalu. Nepažįstami Rytų kultūrų reiškiniai netgi didžių mąstytojų veikaluose apauga daugybe ideologinių stereotipų, klaidingų pažiūrų, kurie ilgainiui tampa vos ne visuotinai pripažinta tiesa. Menkas Rytų civilizacijų laimėjimų pažinimas, sunkiai įveikiami rašto, kalbos barjerai, skirtingi mąstymo tipai, idealai, vertybinės nuostatos ir daugelis kitų veiksnių padėjo įsigalėti mitui apie tariamą vakarietiškosios civilizacijos pranašumą.

Europocentristinių teorijų šalininkai nuolatos kartoja, kad Rytuose niekuomet nebuvo reikšmingų mokslo pasiekimų, "tikros" filosofijos, estetikos, kadangi esą visose rytietiškose koncepcijose vyrauja intuityvizmas, iracionalizmas, o mokslinės įžvalgos nuolatos susipina su religinėmis ir poetinėmis. Ką galima atsakyti į šiuos ir panašius argumentus?

Pirmiausia, norint teisingai suvokti įvairialypį Indijos, Kinijos, Japonijos, arabų estetikos ir meno pasaulį, būtina atsisakyti ideologinių, emocinių prietarų, išankstinių neigiamų nuostatų, mąstymo stereotipų ir pasinerti į kitokių pasaulėžiūros, estetikos kategorijų plotmę. Kita vertus, abstrakčiai kalbėti apie rytietiškas ir vakarietiškas kultūros, estetikos, meno tradicijas netikslinga, kadangi "Rytai" ir "Vakarai" yra pernelyg konvencionalios, sunkiai apibrėžiamos laike ir erdvėje sąvokos. Skirtingai nuo Vakarų Europos šalių nacionalinių kultūrų,

[1]*Munro T.* Oriental Aesthetics.— Cleveland, 1965.— P. 6—7.

kurių ištaka yra senovės graikų mąstymo principai bei grožio idealai, kiekviena didžioji Rytų civilizacija turi savas kultūros šaknis. Ir pagaliau, Indijos, Kinijos, Japonijos, arabų-musulmoniškoji civilizacijos yra tokios skirtingos, kad vargu ar jas galima korektiškai sujungti į vieningą "Rytų" sąvoką.

Europocentristų teiginiuose apie tariamą vakarietiškosios civilizacijos pranašumą pateikiamas tendencingas tikrovę neatitinkantis požiūris į Rytų šalių kultūros, mokslo ir meno laimėjimus. Neverta pamiršti, kad netgi praslinkus trims amžiams po niokojančių mongolų antplūdžio, Rytų šalys daugeliu kultūros, mokslo sričių buvo pranašesnės už Europą. Fundamentalaus daugiatomio veikalo "Mokslas ir civilizacija Kinijoje" autorius J. Needham, pateikdamas neginčijamus faktus iš kinų mokslo, technikos ir mokslo filosofijos istorijos, nuvainikuoja daugybę mitų apie tariamą Rytų šalių atsilikimą šiose srityse. "Nuošalyje nuo didžiųjų graikų idėjų bei teorinių sistemų, nuo pirmojo iki penkioliktojo amžių,— rašo jis,— kinai apskritai buvo gerokai pralenkę Europą."[2] J. Needham įtikinamai parodo akivaizdžius kinų civilizacijos laimėjimus matematikos, astronomijos, medicinos, mokslo filosofijos ir daugelyje kitų sričių, reikšmingus techninės minties atradimus, metalų apdorojimą, linzių, laikrodžių, irigacijos, navigacijos, popieriaus gamybą. Tačiau dar ryškesnius jos pasiekimus regime knyginės kultūros, švietimo, estetinės minties ir meno sferose.

Kitas plačiai paplitęs europocentristų argumentas remiasi teiginiu, kad Rytuose, skirtingai nuo Vakarų, esą filosofija ir estetika neišsiskyrė iš religijos, ir rytietiškas "spiritualizmas" bei "iracionalizmas" savo prigimtimi priešingas vakarietiškajam "natūralizmui" ir "racionalizmui". Toks mėginimas suabsoliutinti iracionalistinių tendencijų reikšmę indų, kinų, japonų, arabų filosofijos ir estetikos istorijoje — vėlgi tikrovėje neegzistuojanti abstrakcija, vienpusiškumas, ignoruojantis racionalistinių krypčių bei mokyklų vaidmenį šių regionų dvasiniame gyvenime. Ir pagaliau, "vientisos" iracionalios Rytų šalių estetikos priešprieša "vientisai" Vakarų racionaliai estetikai — vėlgi tikrovėje visiškai neaptinkama, abstrakti konstrukcija, šablonas, fikcija. Ar galima rimtai kalbėti apie indų, kinų, japonų, vokiečių, prancūzų estetiką kaip "vienalytį" ir istoriškai nesikeičiantį reiškinį? Rytų šalyse, kaip ir Vakarų, niekuomet nebuvo "vieningos" estetinės teorijos. Estetinė mintis šiuose skirtinguose pasaulio regionuose rutuliojosi sąveikaujant įvairių tendencijų, krypčių, mokyklų idėjoms, vykstant polemikai.

Beje, daugelis europocentristinių kaltinimų Rytų šalių estetikai išplaukia iš klaidingos filosofinių mokslų prigimties ir tikslų sampratos, mąstymo ir estetinės patirties bei pasaulėžiūrų pliuralizmo nepakankamo įvertinimo, filosofinių mokslų "moksliškumo" mitologizavimo.

Europocentrizmo ribotumo suvokimas ir komparatyvistinės metodologijos užuomazgos humanitariniuose moksluose ryškėja pirmųjų Vakarų orientalistų ir jiems artimų intelektualų A. H. Anquetil Dupperono, W. von Humboldto, F. Schle-

---

[2]*Needham J.* Powerties and Triumphs of the Chinesse Scientific Tradition // *Needham J.* The Grand Tradition: Science and Society in East and West.— L., 1969.— P.11; žr. taip pat *Needham J.* Science and Civilization in China.— Vol.I—V. Cambr., 1954—1974.

gelio ir A. Schopenhauerio veikaluose, kurie prabyla apie Rytų ir Vakarų kultūrų dialogo būtinybę. Stiprų postūmį komparatyvizmo idėjų sklaidai suteikė A. Schopenhauerio mokinio P. Deusseno ir ypač M. Müllerio lyginamieji religijotyros ir mitologijos tyrinėjimai. 1874 m. M. Müller, kalbėdamas tarptautiniame kongrese, pareiškė, kad komparatyvistinis metodas "geriausiai atitinka mūsų laiko, o gal net ir visų laikų mokslo dvasią".[3]

Tikruoju komparatyvizmo metodo filosofijoje pradininku tapo indų filosofas B. Seal (1864—1938), kuris 1899 m. Kalkutoje paskelbtame veikale "Comparative Studies in Vaishnavism and Christianity" ("Komparatyviniai vaišnavizmo ir krikščionybės tyrinėjimai"), kritikuodamas hėgeliškąją istorijos vienalinijiškumo sampratą ir "subordinacinio filosofijos istorijos tyrinėjimo metodo ribotumą", priešpriešino jam plačias komparatyvizmo teikiamas galimybes. "Istorinis lygiaverčių kultūros fenomenų palyginimo metodas,— pabrėžia jis,— yra jau pribrendusi nūdienos būtinybė. Jis turi tapti tikrai universalios filosofijos istorijos išeities tašku ir apriboti vienpusiško europietiškojo požiūrio į pasaulį įsigalėjimą".[4] *Seal, svariai argumentuodamas savus požiūrius, kviečia vakariečius kinų, indų, arabų-musulmonų kultūros, filosofijos reiškinius tyrinėti visuotinės kultūros istorijos kontekste. Tai, jo nuomone, ne tik padės geriau suvokti bendrus pasaulinės kultūros, filosofijos raidos dėsningumus, tačiau atneš į Europą ir kitų kultūrų pasiekimus, įtakas, naujus įkvėpimo šaltinius, naują humaniškumo dvasią ir sąlygos Europos kultūros atgimimą.*

Sealo idėjas parėmė, išplėtojo ir paskleidė Vakarų filosofijoje bei estetikoje žymus prancūzų mokslininkas P. Masson-Oursel. Jo programinis veikalas "La Philosophie comparée" ("Lyginamoji filosofija", 1923) ir netrukus pasirodžiusios estetikai skirtos studijos atskleidžia Vakarų mokslininkams komparatyvizmo filosofijoje ir estetikoje teikiamas galimybes. Masson-Oursel pagrindinį dėmesį skyrė lyginamajai trijų didžiųjų indų, kinų, Europos filosofijos ir estetikos tradicijų analizei. Jo nuomone, jokia filosofija ir estetika negali pretenduoti į pozityvų fundamentalių problemų sprendimą tol, kol jos tyrimo objektas apsiriboja vien europietiškosios civilizacijos laimėjimais. Iš čia kyla jo programinė tezė: "Filosofija privalo būti komparatyvinė".[5]

***

Antroje XX a. pusėje galingas komparatyvistinis judėjimas kultūrologijoje, filosofijoje, estetikoje ima laužyti atgyvenusias pažiūras į didžiųjų Rytų civilizacijų vaidmenį pasaulinės kultūros istorijoje. Daugelį šimtmečių Vakaruose vyravusios europocentristinės teorijos, kritikuotos A. Schopenhauerio, F. Nietzsche'ės, P. Deusseno, M. Müllerio, A. Bergsono, B. Sealo, O. Schpenglerio, P. Masson-Ourselo, A. Toynbee'o, C. Jungo, A. Coomaraswamy'o, M. Heideg-

---

[3] Chips from a German Workshop.— London, 1895.— Vol.4.— P.343.

[4] Comparative Studies in Vaishnavism and Christianity.— Calcutta, 1899.— P.V.

[5] *Masson-Oursel P.* La Philosophie comparée.— Paris, 1923.— P. 32.

gerio, A. Malrauxo ir kitų įtakingų mąstytojų, naujų mokslo laimėjimų dėka vis labiau diskredituojamos. Vakarų intelektualų protuose bręsta suvokimas, kad didžioji Vakarų humanistinė civilizacija — tai tik vienas iš daugelio gan jauno amžiaus ūglelių daugiašakiame ir įvairialypiame pasaulinės kultūros kamiene.

Komparatyvizmo idėjos formuojasi kaip reakcija į anksčiau vyravusią europocentristinę ideologiją. Šios įtakingos tendencijos šalininkai stengiasi atidžiau, be išankstinių nuostatų pažvelgti į pasaulinės kultūros, filosofijos, estetikos, meno istoriją, nutiesti savitarpio supratimo tiltus tarp Rytų ir Vakarų kultūrų, jų skelbiamų idėjų bei idealų. Komparatyvistinis judėjimas, kurio vienu žymiausių ideologų estetikos srityje tapo T. Munro, turi labai stiprų poveikį Vakaruose dabar vyraujančiai postmodernizmo kultūrai. Joje išskirtinis vaidmuo tenka iš Rytų perimtam nedualistiniam pasaulio suvokimui, "neklasikiniams" mąstymo principams, estetiniams idealams ir meninės kūrybos formoms.

Komparatyvistinio judėjimo centru tapo Honolulu universitetas Havajų salose, kur 1935 m. buvo įkurtas įtakingas Orientalistikos institutas, kuriame ilgainiui susibūrė daug talentingų mokslininkų iš įvairių pasaulio šalių. Nuo 1939 m. čia periodiškai vyksta tarptautinės konferencijos apie Rytų—Vakarų kultūrų sąveiką, skelbiama daug šios problematikos leidinių, vertimų iš įvairių Rytų kalbų. Nuo 1951 m. reguliariai leidžiamas autoritetingas žurnalas "Rytų ir Vakarų filosofija" ("Philosophy East and West"), kuriame rimtas dėmesys skiriamas estetinei problematikai. 1969 m. Honolulu vyko viena iš programinių komparatyvistinių konferencijų "Rytų ir Vakarų estetika: simbolizmo prigimtis ir funkcijos Rytų ir Vakarų mene". Jos įkvėpėjas — T. Munro.

Anot komparatyvistinio judėjimo šalininkų konferencijos, publikuojami autentiški Rytų tekstai, svarbiausi filosofijos, estetikos, literatūros šaltiniai turi "atskleisti vakariečiams rytietiškos mąstysenos specifiškumą ir išsiaiškinti pasaulinės filosofijos raidos galimybes, jungiant Rytų ir Vakarų idėjas bei idealus"[6]. Iš čia kyla ne tik siekimas išryškinti specifinius Rytų ir Vakarų kultūrų filosofinių, estetinių teorijų, meno bruožus, atskleisti savųjų tūkstantmečių nacionalinių tradicijų svarbą, tačiau ir įvairių kultūrinių tradicijų sąveikos pagrindu suformuoti universalios, besiremiančios bendražmogiškomis vertybėmis "planetinės" metakultūros kontūrus.

Ankstyvajame komparatyvistinio judėjimo etape, iki šeštojo dešimtmečio pabaigos vyravo "dichotominės" koncepcijos, kurių šalininkai, plėtodami C. Jungo idėjas, tiesmukai priešpriešino "vakarietiškąjį" ekstravertiškumą, racionalizmą, analitiškumą "rytietiškam" intravertiškumui, misticizmui, sintetizmui... Jau C. Jung, siekdamas išryškinti rytietiškos ir vakarietiškos mąstysenos ypatumus, atkreipė dėmesį į skirtingą "psichinės realybės" aiškinimą. Rytietiškosios tradicijos specifiškumą jis sieja su intravertiškumu ir požiūriu į psichinę realybę kaip pagrindinę esmės savybę, o vakarietiškąją — su ekstravertiškumu ir atsainiu požiūriu į sudėtingus psichinius reiškinius. "Rytai,— rašo jis,— žvelgia į psichinį pradą

[6]Philosophy East and West.— Vol. XXXIII.— Honolulu.— 1988.— P.255.

kaip pagrindinę ir unikalią esmės savybę. Gali susidaryti įspūdis, kad tai išplaukia labiau iš rytietiškojo temperamento ir psichologijos ypatumų, nei filosofinės mąstysenos specifiškumo. Čia mes susiduriame su tipiška intravertiška nuostata, iš principo besiskirianti nuo ne mažiau tipiškos ekstravertiškos Vakarų pozicijos <...>. Ekstravertiškumą galima laikyti Vakarų "stiliumi", kuris traktuoja intravertiškumą kaip nukrypimą nuo normos, patologiją, kažką smerktina".[7]

Gausūs C. Jungo sekėjai komparatyvistiniame judėjime pateikė daugybę įvairių požymių, parametrų, kuriais remdamiesi modeliavo tipologinius Rytų ir Vakarų mąstymo tipų filosofinių, estetinių, meninių tradicijų skirtumus. Taip vadinamųjų "dichotominių" koncepcijų šalininkų veikaluose išsikristalizuoja stabilių stereotipų visuma. Skiriamaisiais rytietiškos mąstysenos bruožais skelbiamas subjektyvumas, sintetiškumas, alogizmas, idealizmas, spiritualizmas, polinkis į introspekciją, kontempliaciją, poetinį simbolizmą, kosmouniversalizmą, pesimizmą, neapibrėžtumą, sąlygiškumą, empirinio pasaulio ignoravimą ir t.t. Ir priešingai, vakarietiškojo mąstymo požymiai — objektyvumas, analitiškumas, logikos kultas, materializmas, racionalizmas, ekstravertiškumas, veiksmo prioriteto pripažinimas, vadovavimasis ne emocijomis, o protu, aiškia logine konstrukcija, individualizmas, optimizmas, aiškus tikslo suvokimas, siekimas įvaldyti materialųjį pasaulį ir t.t. Modeliuodami detaliai struktūruotas ir iš paviršiaus didžiai įtikinamas stereotipines schemas, dichotominių koncepcijų šalininkai faktiškai artėjo prie savo oponentų europocentristinių požiūrių, kadangi perdėm išskyrė Rytų ir Vakarų šalių mąstymo tipus ir priešingus polius. Minėtų bruožų išskyrimas susijęs su abstrahavimusi nuo realių reiškinių ir sudėtingų fenomenų supaprastinimu. Kai vienpusiškai sureikšminamas Rytų ir Vakarų mąstymo tipų, filosofijos, estetikos ir meno formų specifiškumas, jų unikalumas, tuomet pamirštama tai, kas jungia jas, kas jose yra bendražmogiška, būdinga visoms kultūroms. Kita vertus, išskirdami tipologinius skirtingų kultūrinių tradicijų požymius dichotomistai padėjo savo kritikams įžvelgti "papildymo dėsnį", egzistuojantį tarp dviejų supriešintų kultūrų tipų, ir kartu privertė juos įdėmiau pažvelgti ne tik į tai, kas skiria, tačiau ir kas jungia Rytų ir Vakarų šalių filosofines, estetines koncepcijas, kokios yra paralelės tarp atskirų nacionalinių tradicijų, mokyklų, analogiškų epochų ir konkrečių teorinės minties raidos etapų.

Septintajame ir aštuntajame dešimtmetyje pasirodo daugybė tyrinėjimų, kuriuose sugretinamos įvairios Rytų ir Vakarų šalyse susiformavusios kryptys, mokyklos, išryškinama Sokrato, Augustino, M. Montaigne'o, A. Schopenhauerio, S. Kierkegaardo, F. Nietzsche'ės, kitų Vakarų mąstytojų ir Konfucijaus, Lao tzu, Anandavardhanos, Abhinavaguptos, Zeami, Basho, ch'an (čan), zen (dzeno), yogos (jogos) idėjų giminystė. Šis kelias yra perspektyvesnis, ypač tuomet, kai mokslininkai remiasi nuosekliais metodologiniais principais, gvildena tipologiškai artimus reiškinius, išryškina juose realiai egzistuojančias bendras mąstymo paradigmas, analogiškus problemų sprendimo variantus. Tačiau

[7] *Jung C. G.* Psychology and Religion.— New Haven, 1967.— P.6.

ir šiame komparatyvistinių tyrinėjimų sraute regime daug dirbtinių, tendencingų, metodologiniu požiūriu nekorektiškų sugretinimų ir išvadų, kurios reikalauja nuoseklesnės plėtojamų tezių argumentacijos. Taip, pavyzdžiui, vargu ar moksliniu požiūriu korektišku galime pripažinti intuityvistinių rytietiškos estetikos krypčių, koncepcijų (t a o i z m a s, c h ' a n, t a n t r i z m a s) sugretinimą su tipologiškai priešingomis europietiškomis racionalistinėmis kryptimis, mokyklomis. Tačiau netgi akivaizdūs trūkumai ir prieštaravimai negali sumenkinti svarių komparatyvistinio judėjimo pasiekimų, padedančių geriau pažinti pasaulinės kultūros, filosofijos, estetikos, meno istoriją.

***

Komparatyvistinių idėjų raidos peripetijos teikia nemaža vertingos medžiagos Rytų ir Vakarų šalių estetinių ir meninių tradicijų santykių, specifiškumo ir bendrybių apmąstymui. Sugretindami Vakarų Europoje ir Rytuose (Indija, Kinija, Japonija) išsikristalizavusias estetines ir menines tradicijas, galime išskirti šiuose skirtinguose regionuose tam tikras v y r a u j a n č i a s tendencijas. Vakarų kultūros, besiremiančios subjekto ir objekto (t.y. žmogaus ir jį supančio pasaulio) p r i e š p r i e š o s idėja, pasuko išorinio pasaulio pažinimo ir įvaldymo keliu. Iš čia kyla daugeliui Vakarų filosofijos, estetikos ir meno krypčių būdingas dėmesys realiam pasauliui, empiriniams faktams, analizei. Indijos, Kinijos, Japonijos filosofija, estetika, menas tradiciškai daugiau dėmesio skiria žmogaus ir jį supančio pasaulio v i e n t i s u m u i suvokti, įsiskverbti į asmenybės vidinį pasaulį, jautriausius išgyvenimus. Šis vyraujančių Rytų ir Vakarų šalyse tendencijų nepanašumas sudaro prielaidas jų natūraliai tarpusavio traukai, vienybės siekimui. Tai, kad jose įsigali skirtingi požiūriai į estetikos objektą, skirtingai aiškinamos pagrindinės problemos, visai nereiškia, kad viena iš šių tendencijų "aukštesnė" ar "žemesnė". Į Rytų ir Vakarų kraštuose įsivyravusias tendencijas galime žvelgti kaip į du skirtingus kelius, vedančius į tą patį tikslą.

Nurodydami minėtų Rytų šalių estetinių bei meninių tradicijų tipologinį artimumą, negalime ignoruoti ir kiekvienos iš jų savitumo. Indijos, taip pat arabų musulmoniškoji estetika daug artimesnė Vakarų estetinei tradicijai (kadangi Indiją ir Arabų kalifatus su Vakarų antika bei krikščioniškąja Europa sieja panaši rašto sistema ir nuolatiniai kultūriniai kontaktai) nei hieroglifinio rašto regione besirutuliojančiai Tolimųjų Rytų (Kinija, Korėja, Japonija) estetikai.

Indijos estetinės teorijos, būdamos itin glaudžiai susijusios su įsigalėjusiomis filosofinėmis, religinėmis ir meninėmis tradicijomis, perima pagrindinius jų bruožus. Grožio ir meno pasauliai čia daugiausia asocijuojasi su emociniu išgyvenimu ir neatsiejami nuo dėmesio vidiniam "aš", introspektyvaus suvokimo. Skirtingai nuo Vakarų, pastebi D. H. Ingalls, kur grožis taip objektyvizuojamas, kad susvetimėja, nutolsta nuo individo, Indijoje grožis aiškinamas kaip kažkas didžiai subjektyvu.[8] Indijos estetinė mintis išsiskiria jautriu psichologiškumu, iš-

---

[8] *Ingalls D. H.* Words for Beauty in Classical Sanscrit Poetry // Indological Studies in Honor of W. Normann Brown.— New Hawen, 1962.— P.19.

skirtiniu dėmesiu estetinio suvokimo ir skonio problemoms. Nors Indijoje pastebime nuolatinę įvairių estetinių sistemų bei teorijų polemiką, tačiau kartu joms būdinga ypatinga tolerancija, nuoseklus praeityje susiformavusių tradicijų aukštinimas, jų tolesnis plėtojimas, koregavimas, sintetinimas. Šis idėjų perimamumas aiškiai matomas tūkstantmečių tėkmėje žymiausių estetikų, tokių kaip Bharata, Bhamaha, Vamana, Anandavardhana, Bhatta Nayaka, Abhinavagupta, Jagannatha, veikaluose.

Visus senovės ir viduramžių Indijos sanskrito kalba rašytus estetinius traktatus šastras (çastra) galime suskirstyti į dvi pagrindines grupes: 1) natyašastras — poetikos traktatai, skirti dramos ir poezijos estetinių principų tyrinėjimui; 2) šilpašastros — traktatai, skirti vaizduojamosios dailės ir architektūros estetinių principų gvildenimui. Šiek tiek nuošalyje nuo pastarųjų dėl savo specifiškumo lieka muzikiniai traktatai. Ilgainiui natyašastros ir šilpašastros suformuoja savas kanoniškas tradicijas su joms būdingų specifinių idėjų bei problemų visuma.

Tradicinės indų estetikos nustatyta menų hierarchija svarbiausiais ir savarankiškiausiais menais laiko poeziją, muziką ir architektūrą. Tapyba ir skulptūra suvokiamos kaip pavaldžios architektūrai. Jau nuo vedų laikų menų hierarchijoje besąlygiškai vyrauja poezija, kurios tobuliausia forma yra drama. "Poezija,— rašo K. Pandey,— yra aukščiausia meno rūšis, o drama — aukščiausia poezijos meno forma. Todėl estetika kaip dailiųjų menų filosofija Indijoje analizuojama ne remiantis muzika, skulptūra ar tapyba, bet daugiausia kreipiantis į dramos meno kontekstą. Muzika ir spektaklio regimasis pavidalas buvo laikomi antriniais dramos elementais. Tokio požiūrio priežastys yra akivaizdžios. Įvairiausias gyvenimo situacijas daug lengviau atkurti dramoje nei kitose meno rūšyse. Mat drama apeliuoja iš karto į du jutimo organus, kuriems yra suteikiamas aukštesnysis estetiškumo lygmuo. Todėl drama pajungia sau kitus menus, įskaitant ir poeziją".[9] Taigi estetika kaip "dailiųjų menų filosofija" Indijoje pirmiausia apmąsto sintetinio dramos meno dėsningumus. Atrasti svarbiausi dramos estetiniai principai ir kategorijos vėliau taikomi kituose menuose.

Vadinasi, literatūra Indijoje tradiciškai laikoma aukštesniu menu. Tokį požiūrį tikriausiai galima paaiškinti nenutrūkstama, daugiau kaip 5000 metų aprėpiančia, turtinga epine bei filosofine tradicija. Nereikia taipogi pamiršti, kad literatūra jau nuo vedų laikų glaudžiai siejosi su kulto himnais, poezija neretai buvo laikoma sakraliniu menu. Poezijos iškilimas menų hierarchijoje stimuliuoja poezijos menui skirtų teorinių traktatų gimimą.

Indijoje poetika ne tik glaudžiai susipina su bendrąja estetikos problematika, bet ir pretenduoja į aukščiausio ir pagrindinio mokslo apie estetinį pasaulio suvokimą ir meninę kūrybą vaidmenį. Būtent poetikos ir dramos menui skirtuose traktatuose (natyašastrose) skleidžiasi svarbiausias mokymas apie rasa (estetinį išgyvenimą).

---

[9] *Pandey K.* Comparative Aesthetics: Indian Aesthetics.— Vol. I.— Varanasi, 1959.— P.1—2.

Ne taip, kaip poetiniai traktatai, pasižymintys aukštu teoriniu lygiu, sudėtingu kategorijų aparatu, išplėtota argumentacija, vaizduojamosios dailės traktatai — šilpašastros labiau deklaratyvūs ir normatyviniai. Pastaruosius bruožus tikriausiai nulemia jų adresatas, t.y. sakralinio meno meistrai, kurių visas gyvenimas ir kūryba tiesiogiai įkūnija aukštus religinius idealus. Šilpašastros — tai savitas religinių, estetinių idėjų ir grynai profesionalių normatyvinių reikalavimų, teorinių, kūrybinių rekomendacijų ir praktinių pamokymų junginys.

Šilpašastrų autoriams svarbesnės ne tiesioginio meno kūrinio suvokimo ar intuicijos blykstelėjimo, o nepaklūstančių laiko tėkmei amžinų vertybių įprasminimo, meditacijos, dvasios disciplinos problemos, kurios iškyla, siekiant autentiškai suvokti kultinės kūrybos kanoniškąjį vaizdinį. Šiam tikslui taikoma sudėtinga psichotreningo technika ir pats menininko — konkrečios religinės filosofinės doktrinos adepto — gyvenimas, jo mąstymo ir kūrybos stilius. Menininkai sąmoningai sieja savo kūrybą su konkrečia mokykla, tradicija. Jų kūrybos eigoje itin svarbų vaidmenį atlieka vidinės nuostatos, griežtai reglamentuotos buddhizmo, hinduizmo, tantrizmo ir kt. ikonografinės sistemos, kurios ilgainiui vis nuosekliau kanonizuojamos. Profesionalus patyrimas natūraliai perteikiamas iš kartos į kartą, tėvų — vaikams, mokytojų — pasekėjams. Netgi pati menininko profesija, kadangi ji priklausė amatininkų kastai, įliejama į griežtai reglamentuotą Indijos visuomenės kastinių struktūrų tradiciją, kuriai būdingas anonimiškumas. Čia tikriausiai ir slypi atsakymas, kodėl mes žinome daugelio literatūrinių kūrinių ir poetikų autorius, o įstabių skulptūrų, freskų ir vaizduojamajai dailei skirtų šilpašastrų kūrėjų vardai skendėja istorijos gelmėje. Jie tapatinami su tam tikra nuasmeninta mokykla ar tradicija.

Nors dvi pagrindinės tradicinės indų estetikos pakraipos — natyašastros ir šilpašastros — remiasi skirtingomis nuostatomis ir turi skirtingą adresatą, tačiau istorijos eigoje jos neretai glaudžiai sąveikauja, papildo, praturtina, koreguoja viena kitą. Gvildendamas ankstyvųjų viduramžių estetinės minties raidą, S. K. De taikliai pastebėjo, kad ankstyvoji alamkarikų mokyklos poetika pradėjo formuotis kaip tam tikra meninės išraiškos priemonių, beveik mechaniškų formulių teorija. "Buvo manoma, kad kaip ir tapybos teorija, susidedanti iš tam tikrų žinių apie temperos, aliejinių dažų, akvarelės ir pastelės panaudojimo techniką, apie žmogaus kūno proporcijas, perspektyvos dėsnius, gali būti sukurta ir poezijos teorija, vienijanti tam tikras rekomendacijas apie meninės išraiškos formų, jų struktūrinio tobulumo, trūkumų, būdingų retorinėms figūroms, neliečiant teorinių iškilusių problemų aspektų".[10]

Kita vertus, dramai ir poezijai būdingos laikinės procesualinės struktūros ir estetiniai principai neretai perkeliami į statiškos iš prigimties erdvinės vaizduojamosios dailės sritį. Šis erdvinių ir laikinių struktūrų susipynimas, polinkis į sintetines meno formas apskritai būdingas indų estetikos fenomenui. Sinchroniško laiko samprata sąlygoja dar vieną specifinį indų teatrinės ir vaizduojamo-

---

[10]*De S. K.* History of Sanskrit Poetics.— Vol.2.— Calcutta, 1976.— P.33—34.

sios dailės estetikos bruožą: vienus laike sustingusius "kadrus" čia keičia kiti. Tie patys laikiniai estetiniai principai, įsitvirtinę dramoje, vėliau perkeliami ir į vaizduojamosios dailės sritį, ypač į skulptūrą, kuri, būdama glaudžiai susijusi su teatrine estetika, taipogi išskirtinį dėmesį kreipia į tam tikrų kanonizuotų gestų ir pozų vaizdavimą. Reglamentacijos momentas ryškus ir skulptūros menui skirtose šilpašastrose, kuriose pedantiškai grindžiama sudėtinga gestų ir simbolių estetika. Kiekvienos dievybės estetinis įprasminimas turtingame Indijos dievų panteone siejamas su daugmaž subtilia ikonografinių elementų, simbolių, ženklų visuma, paklūstančia kanoniškiems reikalavimams.

Tradicinėje indų estetikoje iškeliama įvairiapusio menininko išsilavinimo, psichologinės treniruotės, gretimų meno rūšių išraiškos priemonių pažinimo svarba, formuluojami kanoniniai kūrybos, idealių proporcijų principai, aktualizuojama užslėptos, neišsakytos prasmės, nesuinteresuoto estetinio išgyvenimo svarba.

***

Tolimųjų Rytų estetinė mintis formuojasi unikalioje kultūrinėje dirvoje, pritraukdama stiprią didžiosios kinų civilizacijos sukurtų vertybių įtaką. Būtent Kinijoje gimsta daugelis fundamentalių idėjų, sąlygojusių pagrindinius Tolimųjų Rytų estetikos ir meno bruožus. Lygindami Kinijos ir kitų didžiųjų Rytų civilizacijų estetiką, galime išskirti kai kuriuos specifinius jų bruožus. Pirmiausia kinų ir indų estetines teorijas sieja nuoseklus idėjų tęstinumas, sąlygojamas vienodai turtingų nenutrūkstamų dvasinės kultūros raidos tradicijų. Kita vertus, skirtingai nuo Indijos, kurioje vyrauja normatyviniai poezijos ir dramos menui skirti estetiniai traktatai, Kinijoje reikšmingumu išsiskiria tapybinės estetikos veikalai. Tiesa, Kinijos, kaip ir Japonijos, Korėjos kultūras bei estetines koncepcijas susieja su Indija buddhizmo ideologija, kuri Tolimuosiuose Rytuose susiduria su vietinėmis konfucianizmo, taoizmo ir shintoizmo tradicijomis. Buddhistinės idėjos čia stipriai transformuojamos senųjų vietinių tradicijų, kurios galų gale nustelbia "buddhistinį infiltratą" ir išsaugoja nacionalinių tradicijų tęstinumą netgi tokiose stipriai ženklintose buddhizmo idėjų kryptyse kaip ch'an (čan) Kinijoje ir zen (dzenas) Japonijoje.

Tolimųjų Rytų estetinei minčiai būdingas glaudus filosofijos, estetikos ir poetinės kūrybos ryšys. Visose šiose dvasinės kultūros srityse naudojama vieninga simbolinė terminija, kuri suteikia galimybę kurti daugiareikšmius, polifoniškus tekstus, pasižyminčius keliais skirtingais struktūriniais lygmenimis: abstrakčiu filosofiniu, konkrečiu moksliniu ir vaizdiniu metaforiniu.

Kinų estetinės sąmonės ir daugelio meno formų specifiškumą sąlygojo hieroglifinis raštas. Hieroglifinių struktūrų seka yra nepalyginamai daugiau, nei paprasta minties išraiška, nes ji kartu tampa vaizdinio pasaulio, erdvės ir laiko tėkmės prasmingo įvaldymo forma. Mįslingas hieroglifų pasaulis atveria turtingą dvasinę erdvę, kurioje organiškai susilieja visų didžiųjų kinų menų — kaligrafijos, tapybos, poezijos ir netgi muzikos ritminiai elementai. Lanksčios ir

laužytos hieroglifų linijos, skleidžiančios energiją skirtingomis kryptimis, tiesiogiai išreiškia žmogaus nuotaiką, temperamentą, dvasios artistizmą, harmonijos jausmą. Hieroglifinis raštas apima, be sąvokinės informacijos, archetipinius piktografinius vientiso vaizdinio pasaulio suvokimo elementus ir kartu atskleidžia plačias galimybes sintetinio vaizdinio-asociatyvinio mąstymo raiškai. Todėl menininką pavergęs vaizdinys galėjo rasti adekvačios išraiškos formas abstrakčių hieroglifinių struktūrų audinyje, emocionaliame hieroglifais užrašytame eilėraštyje ir išsaugančiame hieroglifinio teptuko judėjimo elementus tapybos kūrinyje. Netgi kaligrafo, poeto ir dailininko naudojamos priemonės bei medžiagos yra tos pačios. Šis natūralus menų giminiškumas sąlygoja sintetinį kinų estetikos pobūdį.

Skirtingai nuo senovės, kuomet įtakojant k o n f u c i a n i s t i n e i estetikai, itin vertinama įteigiamoji ir auklėjamoji muzikos galia, ankstyvaisiais viduramžiais atgimstanti n e o t a o i z m o estetika aukština sintetinę kaligrafijos prigimtį. Intelektualėjant kultūrai, vis svarbesnį vaidmenį įgauna poezija ir tapyba. T a n g epochoje gimsta savotiškas poetinio žodžio kultas. Tačiau kinų tautos genijaus subtilumas atsiskleidžia ne poezijoje (nors pastaroji pasiekia neįtikimų aukštumų), o tapyboje, kuri yra aukščiausia kinų kultūros artistizmo ir elegancijos išraiška. Tapytojai, kaip ir poetai, Kinijoje identifikuojami su filosofais ir vadinami "didžiaisiais išminčiais". Pagrindinis tapybos tikslas — pasinerti į gilumines būties paslaptis, atskleisti subtiliausių žmogaus sąmonės polinkių esmę. Šiam tikslui įgyvendinti sukuriama savita spalvų, tonų, užuominų, simbolinių kelionių tapybos vaizdinių pasaulyje poetika. Iš visų dailės žanrų Kinijoje reikšmingiausia yra peizažinė tapyba, kuri skatina rafinuotus peizažinės tapybos estetikos, pasižyminčios gilia filosofine ir pasaulėžiūrine potekste, atsiradimą. Skirtingai nuo poetikos traktatų, kuriuose pagrindinis dėmesys kreipiamas į siaurų meninės išraiškos problemų gvildenimą, peizažinės tapybos estetikai skirti veikalai ilgainiui praranda normatyvinę orientaciją ir vis labiau suartėja su meno filosofijos problematika. Charakteringiausi šių traktatų bruožai — simboliškumas, aforistiškumas, skelbiamų tezių universalumas. Dėl šių bruožų traktatuose rutuliojami principai buvo lengvai pritaikomi visoms kitoms meno rūšims. Tsung Ping, Wang Wei (415—443), Hsieh Ho, Wang Wei (699—759), Kuo Hsi, Su Shih, Shitao, Wang Kai ir kitų didžiųjų teoretikų traktatų filosofinį gilumą galima iš dalies paaiškinti ir stipria k o n f u c i a n i z m o, t a o i z m o, c h ' a n idėjų įtaka, atgaivinusia senus aukščiausios išminties ieškojimo, asmenybės dvasinio tobulėjimo bei panteistinius žmogaus ir gamtos vientisumo motyvus.

Būdamas oficialiąja valstybės ideologija, k o n f u c i a n i z m a s daugelio šimtmečių tėkmėje integruoja kinų kultūrinių tradicijų, kartu ir estetinės minties laimėjimus ir remdamasis jais formuoja monolitinę pasaulėžiūrą, kurią perduoda iš kartos į kartą. K o n f u c i a n i s t i n ė s pakraipos šalininkas visuomet mąsto tradicijoje, kurioje regi pagrindinį imanentinį "tikros" estetikos raidos principą, todėl ir suvokia savo skelbiamas idėjas pirmiausia kaip pirmtakų idėjų tąsą. Išpažindami tradicijų kultą, k o n f u c i a n i z m o estetikos šalininkai kviečia menininkus studijuoti geriausius praeities meno pavyzdžius. Pasinėrimas į tradi-

ciją ir kūrybingas praeities palikimo panaudojimas jiems atrodo pagrindinė autentiškos kūrybos, tikro meistriškumo prielaida. Iš čia išplaukia konfucianizmo estetikos normatyvizmas, sudėtingų kanonizuotų reikalavimų ir rekomendacijų sistema, komplikuotos simbolinės konstrukcijos, schemos, į kurias orientuojasi menininkas. Šis normatyvus, laisvos menininko kūrybinės galios apribojimas atskirais kinų kultūros raidos etapais, kai susilpnėdavo tradicionalizmo įtaka, menkina konfucianizmo estetikos poveikį įvairioms meno kryptims.

Konfucianizmo estetikos įtakojamas menas daugiausia dėmesio kreipia į tikslų, pedantišką tikrovės vaizdavimą. Menininko kūrybos procesas čia aiškinamas kaip racionaliais principais paremtas kūrybos aktas, kurio sunkumai yra grynai techniniai. Iš čia išplaukia dėmesys meninės išraiškos priemonėms. Efektyviausia tikrovės iliuzijos perteikimo priemone dailėje tampa linija, tikslus grafinis piešinys. Menininkas siekia užpildyti erdvę, jo potėpis yra tikslus, apskaičiuotas, peizažo detalės, žmonės ir kiti vaizduojamieji objektai ištapomi skrupulingai, realistiškai. Konfucianizmo estetikos veikiama, dailė formuoja užuomazgas to grafinio stiliaus, kuris suklesti Sung epochos akademinėje dailėje.

Daug stipresnį poveikį kinų meninei kultūrai turi konfucianizmo dvasinis antipodas taoizmo estetika. Ji labai savita, kupina stichinės dialektikos, paradoksalumo, remiasi neįprastais mąstymo principais, originalia žmogaus būties kūrybos ir jį supančio pasaulio samprata. Taoizmo estetikai būdingas išsilaisvinimas iš bet kokių žmogų kaustančių išankstinių dogmų, ji aukština intuityvumą, natūralius asmenybės polėkius. Oficialios konfucianistinės ideologijos opozicijoje esantys menininkai pritaria maištingam taoistų natūralumo kultui, kuris teoriškai pateisina jų nepriimtinas socialines normas, absoliučią kūrybinę laisvę, jos suverenitetą, demonstratyvų nusišalinimą nuo visuomeninio gyvenimo. Taoizmo estetika formuoja menininko atsiskyrėlio, sąmoningai atsiribojusio nuo išorinio pasaulio ir grįžusio į natūralų gamtos prieglobstį, idealą.

Taoistinis menas, palyginus jį su konfucianistiniu, yra laisvesnis, hermetiškesnis, intymesnis, kupinas vienatvės nuotaikų, paslaptingumo, neaiškių užuominų poetikos. Siekdami perteikti vientisą vaizduojamojo objekto nuotaiką, jo idėją, taoistinės tradicijos menininkai bėga nuo perdėm tikslaus tikrovės suvokimo, neigia išorinį objektyvumą. Jų kūryboje vyrauja sintetinis pasaulio suvokimas. Menininkas orientuojasi ne į išorinio pasaulio atspindėjimą, tikslų siužeto aprašinėjimą, o į vaizduojamojo reiškinio esmės ir vidinių savo sielos jausmų, nuotaikų kaitą. Spalvos ir tikslios linijos reikšmė čia antraeilė. Dailininkas siekia išreikšti savo idėjas jautrių tonų, pustonių ir blankių dėmių teikiamomis galimybėmis. Potėpis, kaip ir kaligrafijoje, labai išraiškingas, dinamiškas. Tušas liejamas laisvai, spontaniškai, siekiant maksimalaus popieriaus, teptuko ir tušo kontakto.

Taoizmo idėjos inspiruoja ankstyvaisiais viduramžiais įtakingos fenliu („vėtros ir srauto") estetinio gyvenimo stiliaus formavimąsi, kurio šalininkai savo pabrėžtiniu natūralumo kultu meta iššūkį konfucianizmo skelbiamoms

normoms. F e n l i u estetikos principus vėliau perima c h ' a n mokyklų pasekėjai. Estetikos plotmėje ribos, skiriančios t a o i z m ą ir c h ' a n, neretai vos pastebimos.

C h ' a n estetika, išsikristalizavusi VI—VIII a. dėl atskirų b u d d h i z m o krypčių (pirmiausia M a c h a y a n o s), t a o i z m o ir k o n f u c i a n i s t i n ė s etikos sintezės, daro stiprų poveikį įvairioms meno kryptims. Besiformuodama kaip reakcija į respektabilios k o n f u c i a n i s t i n ė s estetikos sustabarėjimą, ji pratęsia t a o i z m o užmegztą polemiką su k o n f u c i a n i z m u. C h ' a n estetika kupina antitradicionalizmo, improvizacijos, emocionalumo, meilės paradoksui. Meno ir gamtos pasauliai c h ' a n adeptams yra tos autentiškos būties raiškos sritys, kuriose jie ieško rimties, prašviesėjimo, semiasi kūrybinio įkvėpimo. Svarbiausi meninės kūrybos impulsai randami intymiame menininko bendravime su gamta, jos kasdienišku grožiu. Tikrasis menas, c h ' a n teoretikų įsitikinimu, iš principo nėra baigtinis ir todėl jų meno kūrinio suvokimas nepaprastai individualus, polifoniškas. Šis n o n f i n i t o, nebaigimo, estetinės užuominos, neišsakymo principas yra vienas būdingiausių c h ' a n dailės bruožų. Taip pat jam būdinga rimtis, natūralumas, glaustas stilius, rafinuotos formos atsisakymas, tiesioginiai ryšiai su poezija, kaligrafija, asimetrijos pomėgis, drastiška potėpio maniera, blankūs spalvų plėmai, dramatiškas, neretai trūkinėjančios linijos išraiškingumas ir virtuoziškumas.

Japonijos estetika, skirtingai nei Indijos ir Kinijos, neturi tokių senų, tūkstantmečius aprėpiančių tradicijų. Ji jautresnė išorinėms įtakoms, pokyčiams. Estetinės minties raida tekančios saulės šalyje pagimdė unikalų kategorijų pasaulį, savitus estetinio suvokimo ir meno vertinimo principus. Jokioje kitoje pasaulio šalyje estetiškumo jausmas ir meninės vertybės nepajėgė taip tvirtai įaugti į žmonių buitį, kasdieninį gyvenimą. Tikriausiai istorinė japonų tautos misija susijusi su grožio ir meniškumo išaukštinimu. Vienas savičiausių japonų kultūros ir estetinės sąmonės bruožų yra tas, kad žmogaus kūrybinės raiškos sritys, kurios liko kitų kultūrų marginalijose, Japonijoje tampa nepaprastai svarbios ir atsiduria intensyvių estetinių apmąstymų bei meninės kūrybos centre.

Japonų estetinei minčiai svetimas išorinis spekuliatyvumas. Tai tipiška "estetika iš apačios", kuri daugiausia plėtojasi ne pedantiškuose filosofiniuose traktatuose, o formuoja savo struktūrą, turinį, kategorijų sistemą menotyrinės problematikos kontekste. Dauguma žymiausių estetikų (Ki-no-Tsurayuki, Sei Shonagon, Murasaki Shikibu, Yashimoto Nijo, Fujiwara Shunzei, Zeami, Ikkyu Sojun, Sen-no-Rikyu, Basho) — tai sintetiškos h o m o u n i v e r s a l e asmenybės, išsiskiriančios daugiabriauniu talentu, išlavintu estetiniu skoniu, puikiu įvairių meno rūšių technologijos, meninės išraiškos priemonių išmanymu. Jie ne tik teoretikai, tačiau pirmiausia garsūs rašytojai, poetai, tapytojai, kaligrafai, aktoriai, siekiantys teoriškai apibendrinti jų meninėje praktikoje iškylančias problemas.

Nepaisant stipraus kinų kultūros ir b u d d h i z m o idėjų poveikio, japonų estetika ir menas labai saviti. Estetikų požiūriai į grožį ir meno pasaulį glaudžiai

siejasi su nacionalinės kultūros tradicijomis, ypač su shintoistiniu panestetizmu, sąlygojusiu ekstatišką emocionalų susižavėjimą žmogų supančio pasaulio grožiu. Atmesdami vakarietiškajai mąstysenai būdingą "pasaulio pertvarkymo" principą, japonų estetikai siekia įsiklausyti į juos supantį gamtos pasaulį, jo vidinius ritmus, suvokti po išorinių vaizdinių skraiste slypintį grožį, surasti savo nepakartojamą santykį su juo. Dėl japoniškajam mentalitetui būdingo emocionalumo, subtilaus grožio jausmo, polinkio į niuansavimą japonų estetika daug sunkiau, nei indų bei kinų, paklūsta aprašinėjimui. Aptardami estetinius reiškinius, teoretikai teikia prioritetą ne racionalioms kategorijoms, o įvairioms metaforoms, daugiareikšmėms sunkiai apibrėžiamoms situacinėms kategorijoms (makoto, aware, yūgen, sabi, wabi, okashi, hosomi, karumi) arba netgi sąvokoms-vaizdiniams, gimstančioms kaip emocionalaus estetinio išgyvenimo pasekmė.

Itin ryškų pėdsaką japonų estetikoje ir mene paliko zen filosofijos idėjos, kurios nuo XII a. intensyviai skverbiasi iš Kinijos. Daug laiko praleidę kiniškuose ch'an vienuolynuose, šios įtakingos krypties pradininkai pasižymėjo įvairiapusiu išsilavinimu ir puikiu meno pasaulio pažinimu. Jie, ypač Dogenas, sugebėjo suteikti kiniškajai ch'an estetinei tradicijai daug subtilių nacionalinių atspalvių. Pagarba gamtai ir ypatingu jautrumu grožiui zen estetika artima shintoizmo tradicijai. Estetinį tikrovės pažinimą šios krypties adeptai siekia sulydyti su sudėtingos meditacinės saviugdos principais.

Visa zen tradicijos estetika kupina panestetizmo, netgi žmogaus gyvenimas čia aiškinamas kaip menas. Autentiškos kūrybos esmė, zen adeptų įsitikinimu, slypi intymiame menininko bendravime su gamta, jos kasdienišku grožiu. Zen estetikoje ir mene gan nežymus vaidmuo tenka natūros stebėjimui, jei lyginsime su introspekcija, t.y. įsiskverbimu į vaizduojamų objektų esmę. Meditacija čia suvokiama kaip imanentinė jautraus kūrybos proceso išraiška. Menininkas, norėdamas perteikti daiktą ar reiškinį, niekuomet jo neaprašinėja, o stengiasi "atpalaiduoti" savo sąmonės srautą, natūralią minčių ir vaizdinių sklaidą, tarsi visiškai pasikliautų savo meninės intencijos spontaniškumu. Kai tik kas nors patraukia jo dėmesį, tuomet jis visą savo talento jėgą panaudoja tam, kad maža poetinė asociacija atskleistų slaptą vaizdinio esmę. Ypatingas vaidmuo, menininkui suartėjant su būties vientisumu, zen estetinėje tradicijoje teikiama tylumai, neužpildytam plotui, pauzei, estetinei užuominai, turinčiai slapčiausias mintis tiesiogiai perteikti iš sąmonės į sąmonę.

Gvildendami japonų estetinės minties ir meno sklaidą, pastebime charakteringą jos bruožą: skirtingų koncepcijų, mokyklų ir meninių stilių plėtotė tarsi paklūsta banguojančios kaitos dėsniui, kuris reiškiasi ne tik nuolat perimant jau susiformavusias tradicijas, kanonus, simbolius, išraiškos priemones, tačiau ir periodiškai nauju pavidalu joms pasikartojant. Jokia reikšminga kryptis, suformavusi savitą estetinę teoriją ar meninį stilių, neišnyksta be pėdsakų iš Japonijos kultūrinio horizonto. Po savo suklestėjimo ji gali laikinai pasitraukti iš kultūrinio gyvenimo avanscenos, tačiau vėliau neišvengiamai atgimsta, perduodama savo gyvybines idėjas, laimėjimus kitoms dvasiškai artimoms kryptims.

Japonų estetikams svetima išorinė grožio ir bjaurumo priešprieša. Jų estetiniai vertinimai dialektiški, jautriai niuansuoti, juose jaučiama "Permainų knygos" ir taoistinės dialektikos įtaka. Bi (grožis) sąvoka, artima šiuolaikinei vakarietiškai estetiškumo kategorijai, traktuojama kaip amžinas visų būties reiškinių esmėje slypintis fenomenas. Jis skleidžiasi Visatos sandaroje, gamtos pasaulyje, žmogiškosios būties, meno, jausmų sferose. Bi suvokiama kaip konstanta, kuri ne tik vienokia ar kitokia forma a priori egzistuoja visuose būties reiškiniuose, tačiau kuriai kartu yra būdingas sugebėjimas keisti išorinį pavidalą ir įgauti naują formą. Iš čia išsirutulioja japonų estetikams ir menininkams būdingas tikėjimas, kad netgi paprasčiausiuose, nepastebimuose, kasdienybės stichijoje blėstančiuose reiškiniuose slypi savitas nepakartojamas grožis. Nors bi kategorija skirtingais japonų estetinės minties raidos etapais nuolatos keičia savo leksinį pavidalą, praturtindama naujomis savybėmis, atspalviais, tačiau, Makoto Ueda'os žodžiais tariant, "grožis kaip gyvenimo ir meno principas išsaugo universalią prasmę".[11]

***

T. Munro "Rytų estetika" ("Oriental Aesthetics") yra pirmoji ir iki šiol vienintelė speciali studija, kurioje, remiantis komparatyvistinės metodologijos principais, kvalifikuotai ir problemiškai gvildenama tradicinė indų, kinų ir japonų estetika. Šios knygos autorius yra ryškiausia XX a. JAV estetikos figūra. Munro išsiskiria JAV estetikos fone daugiabriauniais interesais, nuoseklia ir preciziška metodologija, sugebėjimu aiškiai plėtoti savo idėjas.*

Šio įtakingo natūralistinės estetikos pradininko pasaulėžiūra ir moksliniai interesai susiklosto įtakojami pozityvizmo (A. Comte), pragmatizmo (J. Dewey), formaliosios mokyklos (K. Fiedler, A. Riegl), prancūzų realiosios estetikos (R. Bayer, E. Souriau) ir komparatyvizmo idėjų. Munro — universalaus akademinio profilio mokslininkas, aktyviai reiškęsis estetikos, meno filosofijos, meno psichologijos, meno istorijos filosofijos, meno morfologijos ir Rytų estetikos srityse. Tarptautinį pripažinimą jis pelnė šiais veikalais: "Estetikos mokslinis metodas" ("Scientific Method in Aesthetics", 1928), "Menai ir jų tarpusavio ryšiai" ("The Arts and Their Interlations", 1949), "Forma ir stilius mene" ("Form and Style in the Arts", 1950), "Estetikos tapsmas mokslu" ("Toward Science in Aesthetics", 1956), "Meninis auklėjimas" ("Art Education", 1956), "Meno evoliucija" ("Evolution in the Arts", 1963) ir, pagaliau, svarbiausia, vainikuojančia jo mokslinę veiklą knyga "Rytų estetika" ("Oriental Aesthetics", 1965). Munro ilgametis JAV estetikų draugijos prezidentas. 1941 m. jis įkūrė ir daugelį metų redaguoja įtakingą "Estetikos ir meno kritikos žurnalą" ("Journal of Aesthetics

---

[11]*Ueda M.* Literary and Art Theories in Japan.— Cleveland, 1967.— P. 53.

*Kadangi "Vagos" leidžiama knyga aprėpia ne vien Rytų estetikos problemas, o yra papildyta gausia iliustracine medžiaga bei informaciniu žodynu, todėl pavadinimas "Rytų estetikos ir meno pasaulis" tiksliau atspindi jos tematiką. (*Red. past.*)

and Art Criticism"), eina Klivlendo meno muziejaus vyriausio kuratoriaus estetinio auklėjimo klausimams, įvairių universitetų meno teorijos profesoriaus pareigas. Mokslininko nuopelnai susilaukė pripažinimo ir kitose šalyse. Jis išrenkamas Karališkos meno draugijos Anglijoje nariu ir apdovanojamas Prancūzijos Garbės legiono ordinu.

Munro pažiūros į pamatines estetikos ir meno filosofijos problemas patyrė ryškią evoliuciją. Ankstyvuosiuose veikaluose jis reiškėsi kaip tipiškas anglosaksų pragmatiškos neopozityvistinės orientacijos estetikos šalininkas, gvildenantis siauras metodologines estetikos ir meno teorijos problemas. Estetika čia aiškinama kaip empirinis į stebėjimus ir eksperimentus besiorientuojantis mokslas. Susiedamas estetiką su empirinio mokslo sfera, Munro išskiria dvi pagrindines problemų grupes: pirmoji apima platų meno kūrinių pasaulį — paveikslus, poemas, muzikos kūrinius ir t.t., antroji — konkrečias žmogaus veiklos, estetinės patirties, emocinių reakcijų sritis, aprėpiančias kūrybos procesą, estetinį suvokimą, pasigėrėjimą, meno dalykų dėstymą. Pirmąją problemų grupę jis priskiria estetikos mokslo daliai, vadinamai e s t e t i n e m o r f o l o g i j a, kuri daugiausia dėmesio skiria meno kūriniams, jų formoms, o antrąją — e s t e t i n e i p s i c h o l o g i j a i, kurios pagrindinis tyrimo objektas — žmonės, estetinių vertybių kūrėjai ir vartotojai.

Pagrindiniu meno kūrinių vertinimo kriterijumi Munro, paveiktas formaliosios mokyklos idėjų, skelbia meno kūrinio formą, kurią sudaro ne išorinis apvalkalas, o kiekvieno konkretaus kūrinio unikali struktūra, tik jam parinkta medžiaga ir jos stilistinės sąrangos principai. E s t e t i n ė m o r f o l o g i j a, anot mokslininko, tik tuomet įgauna prasmės, kai ne tik formuoja formos ir stiliaus sampratą, tačiau ir paaiškina kiekvieno atskirai paimto meno kūrinio prigimtį. Iš čia kyla Munro kvietimas meno vertintojams žvelgti į paveikslą iš formalizmo pozicijų, netgi apverčiant jį tam, kad "suvoktų spalvų, linijų, sudėtinių dalių santykius visiškai nepriklausomai nuo to, ką jie vaizduoja".[12]

Munro koncepcijai būdingas siekimas panaikinti ribas tarp meno ir kitų praktinės veiklos formų. Jis kviečia išplėsti tradicinę m e n o m o r f o l o g i j ą, įtraukti į ją daugybę naujų "naudingų", "industrinių" meno rūšių bei formų. Pastaroji nuostata laikoma būtina prielaida, kuriant naują šiuolaikinę estetinę teoriją, kurioje terminas m e n a s vartojamas ne vertybine, o neutralia prasme. Šiuos pokyčius mokslininkas sieja su svarbiausios Vakarų tradicinės estetikos kategorijos — g r o ž i s — smukimu naujausiose meno kryptyse, kuriose jis nebebūtinas apibūdinant meno specifiką.

Pokario metais Munro iškilo kaip vienas įtakingiausių meno istorijos filosofijos šalininkų, greta pamatinių meno morfologijos problemų plačiai gvildenusių meno stilių genezės ir raidos dėsningumus, varomąsias jėgas, vidinius ir išorinius stilių determinatus. Savo programiniame veikale "Meno evoliucija" jis siekė apibrėžti evoliucionistinės meno teorijos pritaikymo galimybes

---

[12]*Munro T.* Toward Science in Aesthetics.— N. Y., 1956.— P. 20.

meno raidą sąlygojančių veiksnių visumoje. Meninių stilių raidos istorijoje mokslininkas išskiria keletą tipologiškai skirtingų požymių, iš kurių vieni yra pagrindiniai "tipiški", o kiti — antraeiliai "kintantys". Nesureikšmindamas meno istorijos filosofijos galimybių, jis pastebi, kad "mokslininkas, analizuodamas meno formas, jų paplitimo ir sklaidos laiką bei pokyčių greitį, nustatydamas unikalias, t.y. evoliucijai nenaudingas formas, atkuria tik bendrąjį meno ir konkretaus periodo kontekstą. Atskirų to periodo reiškinių tyrimas reikalauja kitų tyrimo metodų".[13]

Ilgainiui, dirbant "Journal of Aesthetics and Art Criticism" redaktoriumi, Munro mokslinių interesų sritys pastebimai plečiasi, ryškėja polinkis į kultūrologinę problematiką, domėjimąsi Rytų šalių estetikos ir meno problematika. Daugelio metų indų, kinų, japonų tradicinės estetikos tyrinėjimus apvainikuoja "Rytų estetika" — unikalus veikalas, kuriame, remiantis išsamia estetikos tekstų, meno paminklų analize ir naujausiais orientalistikos pasiekimais, išryškinamas indų, kinų, japonų estetinių idėjų ir idealų savitumas. Jautriai išskirdamas specifinius Rytų ir Vakarų šalių estetinių teorijų bei meno tipologinius bruožus, Munro neignoruoja ir šiuose skirtinguose megakultūriniuose regionuose besiskleidžiančių estetinių idėjų paralelizmo, kuris sąlygojamas analogiškų kultūrinės ir socialinės raidos dėsningumų bei tų pačių žmogaus ir jį supančio pasaulio santykių problemų visumos.

Įtakojamas komparatyvistinių idėjų, Munro vertina savąją knygą kaip dar vieną žingsnį į glaudesnį tarptautinį bendradarbiavimą estetikos srityje tarp Rytų ir Vakarų mokslininkų. Iš čia kyla jo humanistinis kvietimas atsisakyti estetikams amžiais nusistojusių mąstymo stereotipų, siaurų nacionalinių, regionalinių ambicijų ir grįsti savo pažiūras visuose didžiuosiuose kultūros regionuose susiklosčiusiomis estetinėmis įžvalgomis ir idėjomis. Į vieną svarbiausių šioje knygoje keliamą klausimą, ko mes galime tikėtis, gilindamiesi į Rytų šalių estetikos ir meno pasaulį, jis atsako: "Pirma, savo idėjomis jos papildytų mūsų istorines žinias apie estetinės minties raidą bei jos įvairovę, sykiu praplėsdamos bendrą kultūros istorijos akiratį. <...> Antra, Rytų estetikos teorijos galėtų praturtinti Vakarų kultūrą ir tuo, kad jos padeda mums suprasti Rytų meną ir ypač tradicinius jo stilius. <...> Trečia, Rytų estetika turėtų būti vertinga tuo, kad ji suteikia mums galimybę pažvelgti į meną, sykiu ir mūsų šiuolaikinį, bendrapasaulinės kultūros kontekste".[14]

Skirtingai nuo daugelio pirmaujančių kultūros srityje šalių, Lietuvoje Rytų kraštų estetinės bei meninės vertybės silpnai integruotos. Mūsuose iki šiol labai stiprios europocentristinės nuostatos. Daugeliui tautiečių, netgi pretenduojančių į intelektualus, autentiškos estetikos ir meno sąvokos nesąmoningai asocijuojasi su graikų-romėniškąja ir iš jos išsirutuliojusia Vakarų Europos krikščioniškąja kultūrine tradicija. Neatsitiktinai beveik visos lietuviškos humani-

---

[13]*Munro T.* Evoliution in the Arts Theory of Culture History.— N. Y., 1963.— P. 148.
[14]*Munro T.* Oriental Aesthetics.— P. 10—12.

tariniams ir gamtotyriniams mokslams skirtos monografijos, vadovėliai apsiriboja išimtinai vakarietiškosios kultūros sukurtų vertybių istorija, visiškai ignoruodami reikšmingus didžiųjų Rytų civilizacijų pasiekimus. Pastaraisiais dešimtmečiais, yrant tradicinėms Vakarų kultūros, estetikos, meno nuostatoms, postmodernizmo kultūra patiria galingą rytietiškų idėjų poveikį. Ji sukyla prieš daugiau nei du tūkstančius metų vyravusias Vakarų mąstysenoje binariškas platoniškas opozicijas, atsisako diskursyvaus mąstymo, visokių uždarų sistemų, atmeta dogmatiškumą, aukština neapibrėžtumo, non finito poetiką, linksta į "neklasikines", žaidybines kultūros ir meno formas. Postmodernizme Rytų ir Vakarų šalių estetiniai principai, meno formos kontaktuoja jau beprecedentiniais mastais, formuodami kokybiškai naują pasaulinės kultūros fenomeną. Šiuo aspektu Munro knygos pasirodymas lietuvių kalba yra itin savalaikis, kadangi padės skaitytojui ne tik geriau pažinti Indijos, Kinijos, Japonijos estetinių teorijų ir meno formų savitumą, tačiau ir suvokti kardinalių poslinkių, išryškėjusių postmodernizmo kultūroje, esmę.

ANTANAS ANDRIJAUSKAS

PIRMA DALIS

ĮVADAS

I

Rytų ir Vakarų meno teorijos. Jų lyginamųjų studijų poreikis

Šia knyga pirmiausia turėtų būti žengtas dar vienas žingsnis į tą glaudesnį tarptautinį bendradarbiavimą, kuris jungia Vakarų ir Tolimųjų Rytų estetikos srities tyrinėtojus. Priešingose Žemės pusėse dirbantiems estetikams kyla vis didesnė būtinybė keistis vieniems su kitais savo kūrybiniais sumanymais ir artimiau kooperuotis naujiems tyrinėjimams. Estetika, kaip universali filosofinio mąstymo sfera, turėtų būti grindžiama bendromis visuose didžiuosiuose kultūriniuose regionuose susiformavusiomis idėjomis ir įžvalgomis. Rytai ir Vakarai turėtų pasistengti kuo greičiau įveikti dabartinį juos skiriantį tarpusavio nesupratimą. Ir vieno, ir kito pusrutulio mokslininkams būtų naudinga keistis savo darbais, stengiantis kuo nuodugniau juos išstudijuoti ir suprasti.

Pirmojoje šios knygos dalyje bus trumpai pristatyti ir aptarti kai kurie reikšmingiausi Rytų estetikai skirti veikalai, kuriuos šiuo metu galima perskaityti anglų ar kitomis Europos kalbomis. Probėgšmiais apžvelgus dabartinę situaciją, tolimesnis dėmesys bus skirtas tradiciniams veikalams — tiems, kurie parašyti daugiau nei prieš šimtmetį, ir juolab senesniems. Bus kalbama ir apie pirmines jų ištakas, ir apie naujausias interpretacijas. Geografiškai apsiribosime Indijos, Kinijos ir Japonijos šalimis. Studentams ir tyrinėtojams daug kuo pagelbės gausios bibliografinės nuorodos bei cituojami veikalų fragmentai.

Antrojoje dalyje pasistengsime pateikti glaustą Rytų estetikos interpretaciją ir vertinimą, pirmiausia pabrėžiant tuos jos aspektus, kurie vienaip ar kitaip galėtų praturtinti vakarietiškojo mąstymo tradicijas. Bus gvildenamas ir kitas klausimas — ar įmanoma pačias iškiliausias Rytų ir Vakarų estetikos idėjas

sujungti į vieną darnią teoriją? Kuria prasme jos papildo viena kitą? Kuria prasme jos radikaliai prieštarauja vienos kitoms?

Rytų meno teorijų formavimuisi didelės įtakos turėjo religinio-mistinio mąstymo tradicija, kuri didžia dalimi nepriimtina natūralistinės* pakraipos Vakarų mąstytojams. Kaip vėliau matysime, Rytų meno teorijos yra turtingos išmintingais meniniais apibendrinimais, grindžiamais ilgaamže empirine ir praktine patirtimi. Juos galima atriboti nuo jų mistinio konteksto ir savaip interpretuoti. Vakarų estetikams tai būtų vertinga pamoka.

Bandant apibendrinti visa tai, kas atrasta ir pasiekta Rytų bei Vakarų estetikos srityse, iškyla rimtų problemų. Rimčiausia kliūtis, be abejonės,— tai skirtingos kalbos ir dideli geografiniai atstumai. Tik nedaugelis Vakarų šalių mokslininkų turi galimybę skaityti rytietiškus tekstus originalo kalba. Norint išsiversti reikšmingiausius senuosius ir šiuolaikinius estetikos veikalus į pagrindines Europos ir Azijos kalbas, reikalinga plati ir išsami tokios veiklos programa. Tačiau ir ją įgyvendinus, kai kurie barjerai pasiliktų. Pirmiausia tai tos prieštaros, kurios susiformavo ilgaamžių nesuderinamų religinių bei filosofinių idėjų įtakoje. Jas ignoruodami, mes jų neišspręsime. Jas galima sušvelninti tik į jas atsižvelgiant.

Be abejo, išversti originalia, specifine terminologija parašytą teorinį veikalą į visiškai skirtingos rašto sistemos kalbą, kuria skaito žmonės, nutolę nuo šio veikalo tiek laiko, tiek kultūros prasme, yra nepaprastai sudėtinga. Tam daug laiko ir pastangų turi paaukoti patys geriausi lingvistai, privalantys išmanyti tiek veikaluose dėstomas problemas, tiek ir tas kalbas, iš kurių ir į kurias jie yra verčiami. Kai kurie klasikiniai Rytų estetikos veikalai parašyti pakankamai paprasta ir aiškia kalba; kiti, ypač kinų filosofų traktatai, mirgėte mirga miglotomis metaforomis ir užuominomis į senuosius rašytinius šaltinius. Čia nepakanka vien teksto vertimo, nors jis ir būtų literatūriškai teisingas. Paprastas skaitytojas nepajėgus be papildomų komentarų nors menka dalimi išsiaiškinti tuos asociatyvinius ryšius, kurie jungia kiekvieną sąvoką su jos gimtąja kalba bei kultūrine aplinka. Net tyrinėtojai dažnai nesutaria dėl kokio nors vieno ar kito žodžio vertimo, tad eilinis skaitytojas yra dvigubai bejėgis. Iš esmės jis turėtų pritarti tai tobulinimo aistrai, kuri verčia specialistus su triuškinančiu kandumu kritikuoti savo kolegų darbus. Tačiau gyvenimas trumpas, todėl kartais vertėtų tenkintis veikiau netiksliu vertimu, negu baltu lapu. Gana dažnai tokie tobulintojai užstringa ties lingvistinėmis smulkmenomis, taip ir palikdami žymiuosius veikalus neišverstus.

Ir Rytų, ir Vakarų estetikos studijų akiratyje yra visi menai, o taip pat jų tarpusavio ryšiai bei santykis su juos supančia kultūrine aplinka. Kadangi abiejuose pusrutuliuose mokslas tampa vis labiau specializuotas, tad tiesiog neįma-

*T. Munro, kaip ir daugelis JAV estetikų, sąvoką "natūralistinis" (*naturalistic*) vartoja labai dažnai ir, priklausomai nuo konteksto, vis kitokia, specifine prasme. Ja nusakoma daugybė skirtingų, gal net nesuderinamų aspektų, ir todėl į lietuvių kalbą ji verčiama gana laisvai. (Čia ir kitur žvaigždute pažymėti vertėjos paaiškinimai.)

noma surikiuoti ir tarpusavyje susieti visų seniau ir dabar parašytų teorinių veikalų, aptariančių įvairius Azijos šalių menus. Ir Rytuose, ir Vakaruose daugelis mokslininkų humanitarų apriboja savo tyrinėjimus kokiu nors vienu atskiru menu, kalba, kultūriniu regionu, laikotarpiu ar tema. Klasikinės kinų literatūros specialistui gali visiškai nerūpėti kinų vaizduojamosios dailės problematika, ir atvirkščiai. O tokių menkai pažintų sričių, kaip senovinė kinų muzika, tyrinėtojai niekaip negali rasti bendros kalbos, nes daugelis jos pirminių šaltinių negrįžtamai prarasta.

Ši knyga skiriama ne profesionaliems orientalistams. Ji adresuojama eiliniam skaitytojui, pirmiausia Vakarų šalių studentams, besidomintiems menu bei estetika, bet vis dar nesugebantiems pažvelgti į Rytus savųjų problemų kontekste. O kadangi čia aptariamų klausimų laukas yra išties labai platus, tai ji gali vertingai pasitarnauti kad ir vienos kurios kalbos bei kultūros specialistui. Šiandien jau turime galimybę susipažinti su kai kuriais senaisiais pirminiais tekstais iš jų vertimų*, tad kiekvienas, besidomintis Rytų estetika ir besistengiantis suvokti visą jos bendrą problematiką, gali naudotis daugybe antrinių šaltinių — tiek autoritetingų nūdienos specialistų rašytais istoriniais veikalais, tiek teorinėmis interpretacijomis. Jeigu čia pateikiama informacija kam nors pasirodytų akivaizdžiai prieštaringa ir netiksli ir jei kas nors sugebėtų naujai suformuluoti vieną ar kitą problemą, ją aiškiau nušviesdamas, tai tuo tik pasitarnautų mums visiems. Be to, nuodugnesnėms Rytų kultūrų studijoms jis galėtų paskatinti ir jaunesniuosius mokslininkus, leidęs jiems iš pradžių bent probėgšmiais susipažinti su šios be galo plačios, svarbios ir mažai ištirtos srities problematika. Šiuo metu Rytų ir Vakarų mokslininkai jau ieško bendrų kontaktų, keičiasi savo knygomis ir naujais sumanymais. Ko gero, jau pats laikas pradėti kurti ir įgyvendinti sistemingesnę bendradarbiavimo programą.

Eiliniam skaitytojui būtų labai naudinga pasiskaityti rinktines senųjų veikalų fragmentų antologijas. Tokios antologijos dažnai užtraukia Tantalo kančias, ir specialistai paprastai jomis nesitenkina. Tačiau jos bus nepamainomos kiekvienam, kas trokšta nors bendrais bruožais susipažinti su tomis pagrindinėmis idėjomis, kurios sukoncentruotos pačių įvairiausių senųjų, čia pateikiamų, veikalų fragmentuose. Pradinėms Rytų estetikos studijoms galėtų pasitarnauti daugelis pastaruoju metu pasirodančių antologijų, sudarytų iš puikių tekstų vertimų ir praturtintų gausybe komentarų.[1]

---

*Žr.: Senovės Rytų poezija // Pasaulinės literatūros biblioteka.— V., 1991.

II

Rytų menas ir estetika — kaip vis didėjančio domesio objektas

Skirtingai nuo kitų senesniųjų mokslų, estetikos sritis niekuomet negali būti atverta internacionalinės pakraipos tyrinėjimams, visais atžvilgiais grindžiant jos bendruosius dėsningumus bendrapasaulinio masto reiškiniais. Vakarų estetika, kaip filosofijos šaka, ilgą laiką vadovavosi vien ryškiausiomis pavienėmis graikų, romėnų ir kitų Vakarų šalių kultūrų suformuluotomis idėjomis bei tų šalių sukurtu menu. Tokiu būdu, pagal tai imtasi kurti apibendrinančias žmonijos sukurto meno, visuotinės estetinės patirties, visuotinių meno vertybių teorijas.

Hegelis tapo pirmuoju Vakarų mąstytoju, atsigręžusiu į Rytų meną ir įtraukusiu jį į pasaulinės kultūros filosofijos istorijos akiratį. Jo pateiktos žinios buvo ne visai tikslios ir menkai pagrįstos. Tuometinėje Europoje, jam rašant, net ir negalėjo būti kitaip.

Vakarų estetika, ignoruodama Rytų filosofines tradicijas, negali ilgiau teisintis vien tuo, kad patys geriausi Rytų meno kūriniai, esą, Vakarų nepasiekia. Būtų neteisinga teigti, kad Vakaruose stokojama išsamių atskiriems menams skirtų istorijų bei vertybinės analizės studijų. Esu įsitikinęs, kad tas abejingumas Rytų menui veikiau aiškintinas pačios Vakarų estetikos tradicijų inertiškumu, jos polinkiu pernelyg pasitikinčiai aiškinti grožį anaiptol ne metafizinėmis prielaidomis ar taikyti itin specializuotą lingvistinę analizę. Daugelis mūsų įsivaizduoja, kad šiuo atveju visas savo problemas galima savo ruožtu išspręsti, neatsižvelgus į pasaulinį meno kontekstą ar net į meną apskritai. Todėl mes dar nesugebame į viską pažvelgti platesniu empiriniu žvilgsniu, padedančiu deramai aprėpti tą nepaprastą meno stilių bei vertybių įvairovę, kuri atsispindi skirtingų tautų bei kultūrinių epochų paliktuose meno kūriniuose. Mums vis dar

per sunku įkąsti pagrindines teorines idėjas, susiformavusias iš tokio fragmentiško Vakarų meno pažinimo, kokiu buvo tenkinamasi XVIII a. ir XIX a. pradžioje. Tačiau ir Rytuose, ir Vakaruose vėluojančiai estetinei minčiai vis didesnės įtakos turi plintantis suvokimas, kad meno istorija yra pasaulinės kultūros istorijos dalis. Estetikai vis sunkiau tradiciškai izoliuotis. Jeigu jau pradėjome žavėtis Rytų menu ir propaguoti jį čia, Vakaruose, skirdami jam nepaprastai profesionaliai parengtas istorines studijas, tai reikėtų žengti dar toliau, išstudijuojant tuos principus, kuriais buvo grindžiama Rytų šalių meninė kūryba ir vertybinė analizė.

Jeigu Vakarų estetikai linkę ignoruoti Rytų meną ir jo teorijas, tai, užuot apsimestinai pretendavę į universalizmą, turėtų tiksliau apibrėžti savo studijas "Vakarų estetikos" pavadinimais. Šiuo metu ir anglų, ir kitomis Europos kalbomis skelbiama nemažai reikšmingų Rytų meno teorijos veikalų, tarp kurių yra ir klasikinių traktatų vertimai, ir šiuolaikinės studijos. Man regis, šiandien jokia visuotinė estetikos istorija — ar ji būtų Rytų, ar Vakarų — negali apsiriboti vien savos kultūrinės aplinkos pagimdytomis idėjomis.

Bent jau pastaruoju metu anglų kalba pasirodžiusiose istorinėse estetinės minties raidos studijose apie Rytų meną ir jo idėjas praktiškai net neužsimenama.[2] Vienoje iš dviejų paskutinių Sorbonos mokslininko Raymondo Bayerio knygų (Paryžius, 1961), pavadintoje "Estetikos istorija" ("Histoire de l'esthetique"), Rytų menas traktuojamas kaip visiškai vakarietiškas reiškinys. Kitoje — "XX a. pasaulinės estetinės minties raida" ("L'Esthetique mondiale au XX siecle") konspektyviai aptariamos kai kurių šiuolaikinių indų, kinų ir japonų mąstytojų idėjos. Sprendžiant iš knygos pavadinimo, autorius bevelija pažvelgti į estetinio mąstymo fenomeną visos pasaulinės kultūros perspektyvoje.

Žinoma, Tolimųjų Rytų menas anaiptol nėra Vakarams koks nors svetimas ir neregėtas reiškinys. Jau Han dinastijos laikais tarp Kinijos ir Romos imperijos buvo užsimezgę prekybiniai ryšiai, o nuo Marco Polo laikų Rytų ir Vakarų kultūrinis bendradarbiavimas ypač suintensyvėjo. Pradedant renesanso epocha, Tolimųjų Rytų meno kūriniai vis dažniau įsikurdavo vakariečių kolekcijose. Rokoko stiliui susiliejus su kai kuriais kinų dekoratyvinio meno elementais, gimė gracingas hibridas, pramintas *chinoiserie* vardu. Ilgainiui Vakarai pradėjo žavėtis kinų ir japonų sodo bei gėlių aranžavimo menu. Rytietiškos muzikos intonacijos girdimos Debussy kūriniuose. Per porą amžių šių meninės kūrybos tradicijų abipusiai ryšiai nelauktai suaktyvėjo. Platieji Vakarų visuomenės sluoksniai grožėjosi japonų graviūromis, turėjusiomis stiprios įtakos ir tokių įžymių tapytojų kaip Manet, Degas ir Van Gogho kūrybai.

Akiai neįprastam Tolimųjų Rytų šalių menui vis plačiau užplūstant Vakarus, sykiu atsiranda poreikis atsigręžti į tą meną profesionalo žvilgsniu ir atitinkamai jį įvertinti. Susipažinti su Tolimųjų Rytų menu vakariečiams padeda daug populiaraus pobūdžio leidinių. Iš jų tarpo vertėtų paminėti kad ir puikiai iliustruotas Japonijos turizmo agentūrų propaguojamas brošiūras. Su kinų gyvenimo būdu bei kai kuriomis jo vertybėmis labai paprastai ir "intriguojančiai" daugelį vakariečių supažindino Lin Yu tang. Savo "Knyga apie arbatos gėrimo ceremoniją"

įdomiai, patraukliai mus įvesdina į japonų kultūrą Okakura Kakuzo. Kiek daugiau prasilavinusiam skaitytojui skiriamos M. Anesaki ("Japonijos menas, gyvenimas ir gamta") ir Jiro Hasada ("Japonų idealų švytėjimas") knygos, ganėtinai papildytos nesudėtingai formuluojamomis teorinėmis mintimis. XIX a. pab.—XX a. pr. tiek Rytų, tiek Vakarų meno teoretikai skyrė atskiriems Tolimųjų Rytų menams nemažai išsamių istorinio bei vertybinio pobūdžio darbų.[3] Profesionalūs vertėjai (tokie kaip Arthur Valey ir Donald Keene) pateikė mums keletą geriausių kinų ir japonų literatūrinių poezijos ir prozos veikalų, praturtintų išsamiais komentarais. Mūsų muziejai nuolat papildomi tradicinio ir šiuolaikinio Rytų vaizduojamojo meno kūriniais. Šiuo metu jau turime sukaupę nemažai Rytų muzikai, šokiams bei teatrui skirtų filmų bei įrašų. Pasitelkus į pagalbą kvalifikuotus istorikus ir muziejininkus, šią medžiagą galima susisteminti chronologiškai ir įvesdinti ją į pagimdžiusį kultūrinį kontekstą. Susigaudyti šios specifinės rytietiškos tradicijos sąlygotų istorinių stilių ir jų skiriamųjų bruožų įvairovėje žiūrovui padeda atskirų meno sričių specialistai, koncentruojantys savo tyrinėjimus kad ir į Sung laikų porceliano ar Rajputo miniatiūrų meną, japonų širmų tapybą ar muziką, No vaidinimus ar Kabuki teatrą. Jie suteikia mums progą pažvelgti į Rytų meną tos šalies meno specialisto akimis ir pamatyti, kad jį kur kas labiau jaudina subtilūs teptuko linijos niuansai, menininko individualybė, o ne tie kokie nors akivaizdžiau formalizuoti meninio apipavidalinimo, komponavimo ir vaizdavimo principai, kurie pirmiausia krinta į akis Vakarų žiūrovui.

Visos šios sukauptos žinios praplečia ir praturtina estetinį suvokimą, tačiau savaime dar netampa visapusiškai susisteminta estetikos mokslo disciplina. Apibendrinti teoriniai samprotavimai tam tikra prasme patenka į estetinės minties akiratį, tačiau istorinei jos raidai skirtuose veikaluose orientuojamasi veikiau į chronologišką faktų pateikimą, retai kada išsamiau įsigilinant ir aptariant platesnes teorines problemas.

Vakaruose estetika anksčiau buvo apibrėžiama kaip grožio filosofijos sritis. Ilgainiui ji pradėta traktuoti kaip lyg ir savarankiška mokslinės veiklos sfera, apsibrėžianti teorinėmis įvairių menų ir meninės veiklos bei meninio suvokimo studijomis. Aiškindamasi šiuos fenomenus, estetika atsigręžia ir į kitas mokslo šakas, semdamasi žinių pirmiausia iš meno kritikos, psichologijos, sociologijos, antropologijos, meno istorijos bei kultūros istorijos. Visą šią informaciją ji stengiasi logiškai ir teoriškai susisteminti, tokiu būdu socialiniame kontekste apibendrindama visų meninės bei su ja susijusios žmogaus veiklos formų įvairovę.

III
Potenciali Rytų estetinių idėjų reikšmė Vakarų estetikai

Kuo gi vertingos Vakarų estetikui gali pasirodyti tradicinės Rytų meno teorijos? Manau, kad jų vertė gali būti trejopa.

Pirma, savo idėjomis jos papildytų mūsų istorines žinias apie estetinės minties raidą bei jos įvairovę, sykiu praplėsdamos bendrą kultūros istorijos akiratį. Atskirų Vakarų istorikų rašytuose šios tematikos veikaluose, kaip ir toje pačioje estetikoje, kategoriškai apsiribojama vakarietiškos kilmės idėjomis, tarsi filosofinė mintis būtų plėtojusis tik viena kryptimi — nuo Egipto ir Graikijos iki šiuolaikinės Europos. Bet juk niekam ne naujiena, kad jau nuo seniausių laikų Rytų šalių filosofai, imperatoriai, dvasininkai ir teologai sprendė tas pačias problemas, kurios buvo aktualios ir Vakarų mąstytojams. Indų ir kinų išminčiai mąstė apie meną ir jo potencialią reikšmę žmogui beveik tuo pačiu metu su tą patį Vakaruose dariusiais Pitagoru, Platonu ir Aristoteliu. Vėlyvesniųjų amžių indų estetika kažkuria prasme tampa artima viduramžių Europos estetikai. Lyginant rytietišką mąstyseną su vakarietiškąja, netikėtai išryškėja daug bendrų jų bruožų. Kaip matyti, vienu ir tuo pačiu metu skirtingose Žemės pusėse pradeda formuotis idėjiškai viena kitai artimos teorijos.

Kaip nors paaiškinti šį reiškinį — toks būtų pagrindinis kultūros istorijos uždavinys. Tai aiškinti iš esmės galima tik dvejopai: a) bešališku, nuo jokių kitų tradicijų įtakos nepriklausomu idėjų formavimusi ir b) abiejų kultūrų susiliejimu arba jų abipuse įtaka. Be abejo, būta ir vienaip, ir kitaip. Nūnai mums sunku spręsti, kokio lygmens kultūrinis bendradarbiavimas siejo Rytus su Vakarais senaisiais laikais, tačiau nereikia abejoti, kad pastaraisiais amžiais, pradėjus keistis jau ir meno kūriniais, ir juos liečiančiomis teorinėmis estetinėmis idėjomis, šis procesas tikrai paspartėjo. Kultūriniai ryšiai tarp Rytų ir Vakarų ilgainiui įgauna abipusių mainų pobūdį.

Antra, Rytų estetikos teorijos galėtų praturtinti Vakarų kultūrą ir tuo, kad jos padeda mums suprasti Rytų meną, ir ypač tradicinius jo stilius. Meno raidos procese apskritai pirmiausia išsikristalizuodavo meno stiliai ir kryptys, galbūt ištisais šimtmečiais užbėgdami už akių labai apibendrintam teoriniam jų įvertinimui, kuriuo vadovaujantis ilgainiui buvo formuluojami pagrindiniai meninės kūrybos dėsniai ir kanonai. Tačiau tokių iškilių asmenybių, kokia Vakaruose buvo Aristotelis, o Rytuose — Lu Chi (Lu Czi) ir Bharata — tokių asmenybių įvestaisiais principais vieni meno žanrai galėjo būti itin sureikšminami, o kiti — sumenkinami. Atskirais laikotarpiais menas ir estetika labai stipriai įtakojo vienas kitą. Kitais laikais (kad ir šių dienų Europoje) estetika veikia meną palyginti nežymiai; ji lėtai velkasi iš paskos, savąja meno kilmės bei jo idealų samprata taikydamasi prie besikeičiančių meninio pasaulio aktualijų. Kalbant apie bet kokio amžiaus ir šalies kultūrą, labai svarbu atsižvelgti į tuometinio meno ir jo teorijų tarpusavio ryšį, kad galėtume lengviau suvokti abu šiuos reiškinius ir jų kultūrinę aplinką.

Daugelio klasikinių Rytų estetikos veikalų autoriais yra tapę garsūs menininkai, mintiję iš savo pačių kūrybinės patirties, taip pat savo samprotavimuose vadovavęsi atskirų kitų menininkų kūrybos pavyzdžiais. Kai kurie jų veikaluose minimi darbai gali būti ir neišlikę, bet apie svarbiausias tuometines idėjas mums bylos juos lydintys komentarai. Jų prasmės, neatskleidžiamos vien sausu, paviršutinišku ir pažodišku kūrinio aiškinimu, dažnai reikia ieškoti įvairiuose simboliuose bei metaforose.

Vakarietis meno teoretikas bet kuriuo atveju gali būti ištikimas savai, individualiai meno traktuotei ir, nepaisydamas jo kilmės, vertinti jį pagal savo skonį ar asmeninius vertinimo kriterijus. Bet atskirais atvejais jis gali pabandyti pažvelgti į kūrinį ir jo kultūrinių tradicijų perspektyvoje. Joks kitos, jam svetimos kultūros atstovas nėra pajėgus šito tinkamai padaryti. Kiekvienas iš mūsų turime savus įpročius ir pažiūras, iš kurių įtakos negalime, net ir norėdami, visiškai išsivaduoti. Nors kažkuria prasme tai padaryti gal ir įmanoma. Kuo nuodugniau būsime pažinę vieno ar kito laikotarpio kultūrines tradicijas, pagrindines idėjas bei žmonių nuotaikas, o pirmiausia išsiaiškinę jų santykį su aptariamuoju meno žanru, tuo subtiliau galėsime išgyventi ir suvokti šiam žanrui atstovaujančių meno kūrinių prasmę.

Trečia, Rytų estetika turėtų būti vertinga tuo, kad ji suteikia mums galimybę pažvelgti į meną, sykiu ir mūsų šiuolaikinį, bendrapasaulinės kultūros kontekste. Ko gero, vertėtų praplėsti ir suuniversalinti savąjį akiratį. Kuo plačiau ir išsamiau esame susipažinę su begaline pasaulinio meno formų įvairove ir kuo giliau suprantame tas priežastis, kurios skatino atskirų kultūrų žmones vienaip ar kitaip šį meną kurti, suvokti, juo mėgautis bei jį vertinti (kaip kad jie darė), tuo lengviau atsisakyti bet kokių kategoriškų nuostatų ir tapti tolerantiškesniais. Vargu ar beįmanoma vis dar ištikimai laikytis ant pirštų suskaičiuojamų primityvių, absoliučių tiesų, grindžiamų siauru europinio meno bei jo idėjų supratimu. Jei pagaliau pripažinome, kad Vakarų menas niekuomet neprilygs Rytų meno sukurtoms vertybėms, tai turėtume įvardinti ir tas svarbiausias

Rytų estetikos idėjas, kurios galėtų atverti kelią į bet kurios šalies meno bei estetinio patyrimo pažinimą. Dauguma Vakarų menininkų ir teoretikų net neabejoja, kad Rytuose išplėtoti kūrybos principai galėtų daug kuo praturtinti mūsišką meno ir kūrybos supratimą.

Nė vienoje pasaulio šalyje estetika dar netapo išsamiai susistemintos ir planingos mokslinės veiklos sritimi. Tokia ji netaps ir artimoje ateityje, o galbūt niekuomet. Nūnai ji orientuojasi ne tiek į gryną filosofiškumą bei normatyvumą, kaip kad buvo įpratusi, kiek į naratyviškumą bei empiriškumą. Peržvelgus jai skirtų periodinių leidinių bei konferencijų programų turinį, galima įsitikinti, kad paprastai čia į "bendrą katilą" suplakama daugybė skirtingų įvairių sričių specialistų išsakytų minčių, nuomonių ir traktuočių, kurių autorius vienija bendras pasišventimas teorinėms meno studijoms. Vienas "estetikos" pavadinimą prisiėmusias knygas ir straipsnius, pasižyminčius didesniu literatūriškumu, galima priskirti tam tikro pobūdžio bendrosios meno kritikos apybraižų žanrui. Kituose darbuose orientuojamasi į istorišką medžiagos dėstymą; ko gero, juos tiktų vadinti vienos ar kitos sąvokos (kad ir grožio) arba stiliaus (kad ir baroko) raidos istorijomis. Vienose jų gvildenamos esminės filosofinės (sakykime, meno vertės) problemos, kitose aptariami psichologinių, antropologinių, sociologinių meno tyrimų rezultatai. Spaudoje pasirodo ir tokių darbų, kuriuose visos šios skirtingos nuostatos ir metodologijos bandomos derinti į vieną teoriją. Nepaisant to, tam tikra prasme naudinga jas visas kartu paskelbti vienoje konferencijos programoje ar viename žurnale. Tokiu būdu skaitytojas bent gali pabandyti pats sau išsiaiškinti jų tarpusavio prieštaras ir bendras idėjas. Tokia orientacija pasižymi daugelis svarbiausių Europoje ir Šiaurės Amerikoje leidžiamų periodinių estetikos leidinių.

IV
Šiuolaikinė japonų ir indų estetika

Tokiu principu planuojamas, ko gero, ir kas trys mėnesiai leidžiamas puikus japonų estetikos žurnalas “Bigaku”.[4] Negalėdamas šio žurnalo skaityti japoniškai, galiu vertinti jį tik iš jo turinio ir straipsnių reziumė, kiekviename numeryje pateikiamų anglų ar kokia kita Europos kalba. (Skaitytojai, nemokantys japonų kalbos, išties turėtų su jais susipažinti. Tai puikus pavyzdys kitiems periodiniams leidiniams. Šiuo atžvilgiu jam toli gražu neprilygsta daugelis angliškų žurnalų.) Dar kartą peržiūrėjęs savo bibliografinę kartoteką, pradedant senaisiais ir baigiant pastaruoju metu pasirodžiusiais darbais, įsitikinau, kokio tai aukšto mokslinio lygio, plataus kultūrinio akiračio, bešališką mąstyseną propaguojantis leidinys. Jo puslapiuose atsispindi visos minėtosios nuostatos ir metodologijos. Į jo publikacijų akiratį patenka įvairiausi menai bei jų interpretacinės teorijos — Rytų ir Vakarų, tradiciniai ir šiuolaikiniai. Kaip ir bet kokios kitos veiklos srityse, taip ir mene bei estetikoje japonai nuolat skverbiasi žvilgsniu į atokiausius pasaulio kampelius, ieškodami jiems potencialiai vertingų šiuolaikinių idėjų, naujų aktualių tyrinėjimo metodų bei problematikos. Bet jie brangina ir savąjį kultūrinį palikimą. Šiandieninėje Japonijoje tradiciniai jos menai yra itin dėmesingai puoselėjami ir propaguojami. Formuojasi ir nauji saviti stiliai: vieni jų dvelkia rytietiška dvasia, kiti — kūrybingai eklektiški.

“Bigaku” straipsniai, sprendžiant iš perskaitytų jų reziumė, parašyti objektyvia, empirine ir konkrečia moksline kalba. Čia išsamiai recenzuojamos svarbiausios užsienyje išleistos knygos. Kad ir kaip bebūtų keista, čia vis dar nepaprastai ryški vokiečių filosofijos įtaka, turint omeny tai, kad nuo II pasaulinio karo Vokietija beveik niekuo nenusipelnė estetikai ir kad vokiškasis idealizmas toli gražu jau nebe toks vertintinas kaip anksčiau. Gal tai kažkokie

sentimentai, menantys tuos senus laikus, kai šios šalys glaudžiai bendradarbiavo politikos, karinės pramonės ir švietimo srityse?

Japonija, kaip nė viena kita į Vakarus vis draugiškiau beatsigręžianti Azijos tauta, šiandien daug ir aktyviai dirba estetikos srityje, pranokdama visus savo veiklos organizuotumu ir profesionalumu. Jos estetikos specialistai susibūrė į veiklią draugiją, organizuojančią nuolatines konferencijas ir siunčiančią savo atstovus į tarptautinius kongresus. Vakarų ir Japonijos estetikams artimiau bendrauti trukdo ne kokio nors religinio ar ideologinio pobūdžio prieštaravimai, bet pirmiausia kalbos ir geografiniai atstumai. Juos įveikti padėtų kuo daugiau vertimų, ir vargu ar kas tinkamiau atvertų estetikos sritį tarptautiniam bendradarbiavimui, jei ne "Bigaku", kurio straipsnių rinktinę būtų galima leisti anglų ar prancūzų kalbomis.

Japonija, kaip regis, nėra turtinga išsamiais, plačiais metodiniais bendrosios estetikos veikalais. Jei atsirastų nors vienas kitas toks autoritetingo šios srities specialisto darbas, būtų kur kas paprasčiau į vieną visumą susieti tas pavienes idėjas, kurios šiuo metu išbarstytos daugelyje trumpų straipsnių ir eseistinio pobūdžio rinkinių. Norint susisteminti estetikos žinias ir apibrėžti jos tyrinėjimų sferos ribas, ypatingą vietą skiriant japonų pasaulėžiūrai, galima būtų pasitelkti kad ir kokią nors vadovėlinio pobūdžio studiją. Šios spragos neužpildo nė vienas iš daugybės atskiriems Japonijos menams skirtų veikalų.[5]

Indijoje anglų kalba nėra įleidusi tokių gilių šaknų, kad ją būtų galima vadinti antrąja šalies kalba, tačiau oficialiuose sluoksniuose ir mokslo pasaulyje dažniausiai bendraujama angliškai, o ne kuria kita nacionaline kalba. Ją visoje Indijoje ir Pakistane moka didžioji dalis šviesuomenės. Pastaruoju metu indų mokslininkai jau išleido keletą išsamių, vertingų metodinių estetinių veikalų, parašytų anglų kalba. Kita vertus, kol kas nesigirdi, kad estetikos specialistai čia bandytų burtis į savo draugijas ar leisti periodinius estetikai skirtus leidinius. Prieš keletą metų buvo pasirodęs nedidelis tokios tematikos žurnaliukas, bet netrukus ir jis išnyko. (Čia aš neketinu aptarinėti tokių kaip "Marg" filosofijos ir meno žurnalų, kuriuose retkarčiais pasirodo ir vienas kitas estetikos tematikos straipsnis.)

Didžioji dalis indų mokslininkų neatrodo esą tokie imlūs kaip japonai Vakarų menui, estetikai ir kitiems humanitariniams mokslams. Indijoje vis dar gajus įsitikinimas, kad jos kultūra savo "dvasinėmis vertybėmis" esanti nepalyginamai pranašesnė už vakarietiškąją ir kad Indija gali perimti iš mūsų tik praktinio, materialinio gyvenimo patirtį, sukauptą kad ir inžinerijos, sanitarijos ar masinės gamybos srityse. Manau, kad toks išankstinis nusistatymas yra būdingas jaunesnės kartos Indijos mokslininkams, bent jau tiems, kuriems daugiau teko studijuoti ir gyventi Vakaruose.

Nei tarp Indijoje, nei tarp Japonijoje ar Kinijoje skelbtų estetikos veikalų man nepavyko aptikti nors vieno seniau ar dabar rašyto traktato, kuriame būtų keliamos esminės **visus menus** vienijančios problemos. Daugių daugiausia juose galima pasiskaityti apie kokį vieną sinkretinį meno žanrą, pavyzdžiui, apie dramos ir teatro sintezę, kurios aptarimuose apeliuojama į plačius meni-

nius apibendrinimus. Tokių išsamių, visapusiškos ir universalios problematikos studijų trūkumą iš dalies galima pateisinti tuo, kad pačios "meno" bei "estetikos" sąvokos tik neseniai įgavo naują prasmę. Tokia "meno" samprata, kuri būtų grindžiama vien estetinio jausmo ugdymu bei meno kūrinių supratimu, atribojant ją nuo tokių siaurai praktinės veiklos sričių kaip medicina, karo pramonė ar kalnakasyba — tokia jo samprata iki XVIII a. Europoje dar nebuvo populiari. "Estetikos" pavadinimas pradėtas taikyti grožio ir meno filosofijai bene XIX a., ir tai pirmasis pradėjo daryti Hegelis. Tačiau abu šie terminai kol kas labai neapibrėžti. Miglotai atrodo ir jų "veikimo" sferos ribos, todėl mokslininkams sunku planuoti vieningą jų tyrinėjimų ir studijų programą. Ir Rytuose, ir Vakaruose estetika dar toli gražu nėra pripažinta svarbia ir aktualia filosofijos sritimi. Perskaitęs daugybę Azijos šalių filosofijos istorijai skirtų veikalų, tik viename kitame aptikau minint estetikos, meno, grožio ir jiems artimas sąvokas.[6]

V
Vietinės ir atneštinės XX amžiaus kinų estetikos tradicijos

Kinijoje įsigalėjus komunistiniam režimui, buvo pradėta aktyvi kova prieš senąsias kultūrines tradicijas, siekiant sumenkinti jų įtaką nūdieniame intelektualiniame gyvenime. Ypač rūpestingai buvo puoselėjami ir propaguojami kai kurie bendrieji konfucianistinio ir komunistinio kolektyvizmo idealai. Visgi kartu su tradiciniais meno kūriniais pavyko išsaugoti ir pavienes senąsias valdančiajai partijai "neužkliuvusias" idėjas, nūnai tapusias brangiausiais Kinijos kultūriniais paminklais. Šios idėjos dabar iš naujo mąstomos, derinant jas prie naujų tiesų ir ieškant kai kurių bendrų jų dėsningumų. Nacionalines konfucianizmo, taoizmo ir buddhizmo tradicijas estetikoje veik nustelbė vakarietiškos kilmės marksistinės idėjos. (Žinoma, buddhizmas nėra apibrėžiamas išimtinai specifinėmis kinų pasaulėžiūros tradicijomis, tačiau amžiams bėgant jis čia suleido labai gilias šaknis, natūraliai susiliedamas su jų kultūrine aplinka.) Mao Tse tung (Mao Dze dunas) drauge su savo bendraminčiais performulavo marksistinę estetiką, orientuodamas ją į partinio, socialinio-ekonominio bei politinio gyvenimo idealus.[7]

Marksistinę teoriją daugelis bevelija vadinti moksline teorija, ir kai kuriais atžvilgiais ji tokia yra, tačiau jos atstovai vengia laisvai polemizuoti, nuodugniau tyrinėti ir praktiškai patikrinti jos teiginius bei viešai apie ją pasisakyti, kas paprastai daroma tikrame laisvos minties pasaulio moksle. Kinijoje, kaip ir Sovietų Sąjungoje, estetika traktuojama kaip intelektualinės veiklos sritis, tik čia ji atlieka kur kas atsakingesnį vaidmenį, negu kad įprasta Vakaruose. Mat ji, užuot apsiribojus vien tuščių, spekuliatyvių grožio teorijų kūrimu, yra įsitraukusi ir į praktinę meninę veiklą, šitokiu būdu padėdama įtvirtinti komunistinei valdymo sistemai palankius politinius ir kultūrinius idealus. Per šiuos komunistų diktato metus Kinijoje buvo parašyta nemažai profesionalių archeologijai ir me-

no istorijai skirtų veikalų. Nes šiose srityse kažkuria prasme kur kas paprasčiau išvengti aršaus nuomonių prieštaringumo ir visa lemiančios partinės mąstysenos įtakos. Komunistinės ir jai svetimos pakraipos estetinės idėjos, net ir nebūdamos visiškai prieštaringomis, greitai pradeda konfliktuoti. Šiandieninių Kinijos laikraščių ir žurnalų puslapiai mirgėte mirga įvairiausiomis teorinėmis diskusijomis apie meną, ir kaip matyti, jomis tikrai daug kas susidomi.

Oficialiuose Kinijos valdančiosios partijos lozunguose tik žodžiais buvo pripažinti liberalieji idealai, aukštinantys kūrybos laisvę ir meno stilių, formų, žanrų bei turinio įvairovę. Jais buvo kviečiama išsaugoti tą kultūrinio palikimo dalį, kuriai priskiriami vertingiausi Rytų ir Vakarų meno kūriniai bei teoriniai jam skirti veikalai. Iš pirmo žvilgsnio liberaliai skambantis Mao Tse-tungo šūkis "Tegul žydi tūkstančiai gėlių, tegul savo tiesas gina tūkstančiai mąstymo mokyklų" kurį laiką buvo entuziastingai sutinkamas ir meno pasaulyje. Tačiau netrukus pasirodė jam reakcingas kvietimas su šaknimis išrauti "nuodingas piktžoles" ir "kritiškai įvertinti savąjį kultūrinį palikimą". "Literatūra ir menas privalo tarnauti plačiosioms darbo liaudies masėms; mūsų šalies literatūrai ir menui pripažintinas tik vienas politinio gyvenimo kelias, nušviestas kilniųjų socializmo bei komunizmo idealų."[8]

Ir vis dėlto tiems iš mūsų, kurie domisi tradicinėmis kinų estetikos teorijomis, likimas buvo palankus, nes daugelis komunistinei pasaulėžiūrai nepritariančių mokslininkų šiuo metu gyvena kitoje žemyno pusėje. Kai kurie vertingiausieji rankraščiai ir pirmosios spausdintos knygos šiandien taipogi yra laisvose rankose, o keletas tokių menui ir estetikai skirtų veikalų pastaraisiais metais buvo išversti ir į Europos kalbas.

1956 m. L. G. Thompson paskelbė į anglų kalbą išverstą nedidelę, bet dėmesio vertą prancūzų jėzuito Tėvo O. Brière'o knygelę "Penkiasdešimt kinų filosofijos raidos metų (1898—1950)"[9]. Ji suskirstyta į tris dalis: 1) "Idėjų raida 1898—1950 m. laikotarpiu", kur aptariamos Darvino, Spencerio, Kropotkino, Nietzsche'ės, Marxo, Dewey'o ir Rusello idėjos, papildant jas konfucianistinėmis ir buddhistinėmis mintimis; 2) "Tradicinės Rytų teorijos", kur orientuojamasi pirmiausia į idealistinio ar vitalistinio mąstymo tradicijas; 3) "Tradicinės Vakarų teorijos", kur aptariamos Vakarų mokslu, marksistine filosofija ir dar kitokio pobūdžio materialistinėmis idėjomis pagrįstos teorijos. Pabaigoje pateikiama išsami bibliografija anglų ir kinų kalba.

Kalbant apie tradicines kinų filosofines idėjas, paminimi ir kai kurie žymesni estetikos mokslo specialistai. Antai Tsai Yuanp'ei čia pavadintas "estetizmo" šalininku. Buvęs progresyviu konfucianistu, ėjęs Švietimo ministro pareigas, studijavęs estetiką Leipcige, po kurio laiko Tsai ėmęs skelbti, jog menas, būdamas grožio ir paguodos šaltiniu, turįs užimti religijos vietą. Pasak Tėvo Brière'o, šią mintį lėmė senos kinų kultūros tradicijos. Idealizmo šalininkas, Šanchajaus universiteto filosofijos profesorius Fu T'unghsien 1948 m. išleido knygą "Estetikos pagrindai", išdėstydamas joje savo hėgeliškas pažiūras. Ketvirtajame — penktajame dešimtmetyje keletą estetikai skirtų studijų ("Literatūros meno psichologija" (1936), "Apie grožį" (1932), "Apie poeziją" (1948), parašytų vado-

vaujantis idealistinėmis Benedetto Crose'ės filosofinėmis idėjomis, paskelbė Chu Kuang Chien. Pasak jo, "moralinės nuostatos tobuliausiai įkūnijamos meninėje kūrybinėje veikloje, nes aukščiausias gėris ir absoliutus grožis nedalomi".

Prieškomunistiniais laikais kai kurie mokslininkai buvo pradėję žavėtis liberaliomis, Vakarų materializmui bei pozityvizmui artimomis nemarksistinės pakraipos idėjomis. Atsirado ir besidominčių estetikos problematika. Pragmatinės Dewey'o filosofijos pasekėjas Hu Shih (Hu Ši) daugeliu atžvilgių stengėsi suvakarietinti kinų kultūrą, sykiu puoselėdamas ir savitos kinų realistinės, liaudiškos grožinės literatūros tradicijas, nepaklūstančias jokiems stiliaus ar kalbos reikalavimams.

Hu Shih, tapęs diplomatu ir stambiu valdininku, didelę savo laiko dalį praleisdavo svečiose šalyse. Jeigu ne jis ir jo bendraminčiai, tai gali pasirodyti, kad prieškomunistinio laikotarpio kinų estetikos idėjų skilimą didžiąja dalimi nulėmė vokiškasis—itališkasis idealizmas ir marksistinis materializmas. Šioje filosofijos srityje liberaliojo Vakarų natūralizmo, empirizmo bei pragmatizmo įtaka buvo visiškai neryški. Prieškomunistiniais politinių neramumų laikais akademinė ir kūrybinė inteligentija greitai pamiršo konfucianizmo, taoizmo ir buddhizmo tradicijas.

Įsigalėjus komunistinei valdžiai, Ts'ai ėmėsi rašyti marksistinės pakraipos meno ir estetikos studijas, iš kurių galima būtų paminėti "Naujųjų laikų estetiką" (1948) ir "Meno sociologiją". Kiti tos pačios mokyklos atstovai užsiėmė istorinių Vakarų meno veikalų ir biografinės literatūros vertimais. Iš jų galima paminėti Hu Man, parašiusį "Kinijos vaizduojamojo meno istoriją" (1942), be kita ko, lemtingai pastebėjusį, kad "praeityje menas buvo grindžiamas liaudies, darbininkijos išnaudojimu; šiandien svarbiausia yra sugrąžinti liaudies masėms jų kultūrinį palikimą."

VI
Kai kurių Kinijos ir Vakarų muzikos, literatūros bei dramos teorijų paralelės

Ir Platonas, ir Konfucijus buvo įsitikinę, kad muzika, formuodama teisingas pažiūras, žadindama teigiamas emocijas, derama linkme ugdydama žmogaus charakterį, turinti padėti įtvirtinti valstybės idealus. Muzika turėjo skambėti rimtai ir didingai, savo paprastumu nustelbdama tuometinę liaudiškąją muziką. Savo garsais ji privalėjo kurti vidinę harmoniją, džiaugsmą ir ramybę, sykiu plėsdama kiekvieno žmogaus, ir pirmiausia tarnaujančiojo valstybei, mintinės savikontrolės galimybes. “Pirmu žingsniu žmogų tegu įkvepia Dainos,” — mokė Konfucijus.— ”Po to tegu jis tvirtai atsistoja ant kojų, studijuodamas ritualus, ir apvainikuoja savo pasiekimus muzikuodamas.”[10] Skirtingai nuo Platono, Konfucijus neakcentavo būtinybės laikytis muzikavime primityvaus paprastumo. (Konfucijaus “Apmąstymai ir pašnekesiai”, III, 23; Platono “Įstatymai”.) Kalbėdamas apie šokio grožį, jis akcentavo ne pastarojo karingumą, bet taikingumą, o kalbėdamas apie asmenybės ugdymą, jis anaiptol nesistengė į pirmą vietą iškelti jos karinio paruošimo svarbos.

Chou dinastijos laikų konfucianistinių pažiūrų filosofas Hsun tzu (Sun tzu) yra pasakęs: “Protėviai — imperatoriai įvedė apeigas ir muziką, kad jų pagalba galėtų įvesti tvarką žmonėse”. Valstybei tarnaujanti muzika turinti būti santūri, o valstybei tarnaujantys ritualai turintys būti paprasti. “Muzika numalšina pyktį, ji darnoj suderina Dangų su Žeme. Harmoningam skambesy keičiasi visi daiktai.” Jei tinkama muzika naudingai pasitarnaujanti valstybei, tai ir teisingai valdoma valstybė savo ruožtu praskaidrina muziką. “Pakrikusios šalies muzika kupina pagiežos ir piktumo, o jos valdžia — pasimetus; merdinčios valstybės muzika kupina gedulo ir liūdesio, o jos gyventojai kenčiantys ir nelaimingi.

Taigi kokia valdžia, tokia ir muzika; kokia muzika, tokia ir valdžia; jos atliepia viena kitai."[11]

Ir kaipgi vėl neprisiminti Platono, skaitant šiuos žodžius: "Žmonių elgesys, literatūros formos bei idėjos turi sekti "dangaus ženklais".[12] Kita vertus, "Lieh tzu" veikale galima aptikti ir tokias taoistinės pakraipos mąstytojui Yang Chu (Jan Čžu) priskiriamas mintis: "Taigi ką vadinsime gyvenimo tikslu? Ir ką vadintume gyvenimo džiaugsmu? Gyvenimas skirtas tik tam, kad mėgautis grožiu ir turtais, žavėtis garsais ir spalvomis."[13] Šios mintys rodosi kur kas artimesnės kokiam nors Epikūrui ar graikiškajam hedonizmui.

Kalbama, kad jau 239 m. pr. Kr. Kinijoje buvo sugalvota, kaip galima aritmetiškai apskaičiuoti nustatytų garsų aukštį, vadovaujantis standartiniu medinio lumzdelio garsaeiliu. (Čia galima prisiminti Pitagoro įžvelgtus matematinius bei fizikinius lyros garsų aukščio dėsningumus.) Toks darnus ir tvarkingas garsų išdėstymas turėjo atliepti Dangaus ir Žemės harmoniją, sykiu įkūnydamas ir harmoningą metų laikų kaitą. Šie nustatyto aukščio garsai buvo išgaunami tos pačios formos, vienodo ilgio ir skersmens lumzdeliais. Tikėjimas magiška garsų bei skaičių galia (vėlgi tai Pitagoro idėja) peraugo į tikėjimą aukščiausiąja muzikos galia įtvirtinti arba sugriauti viso pasaulio harmoniją. Todėl valdovas pirmiausia turėjo pasirūpinti, kad būtų ištikimai puoselėjamos muzikos ir ritualų tradicijos.[14] Kalbant apie muzikos įtaką visatos būties darnai, galima prisiminti Pitagoro, Platono bei viduramžių laikų mintis apie egzistuojančią dangiškųjų aukštybių muziką[15].

Antoine Meillet pastebi, jog graikų ir indų muzikoje tikrai neatsitiktinai išryškėja tiek daug akivaizdžių sutapimų.[16] P. J. Chaudhury aptinka kai kurių subtilių panašumų, siejančių Aristotelio katarsio teoriją su indiškąja Bharatos ir jo pasekėjų suformuluota dramos teorija, kurioje dramai suteikiamos sielą apvalančiojo ir harmonizuojančiojo meno funkcijos.[17]

Platonas traktavo muziką itin konservatyviai, reikalaudamas sugrąžinti jai anuometinį paprastumą ir sušaukti meninę veiklą kontroliuojančią Bažnyčios tėvų tarybą. Neokonfucianistai irgi ne mažiau priešinosi bet kokioms naujovėms, kviesdami žavėtis ir sekti senaisiais klasikų kūriniais. Daugelis Kinijos konfucianistų lig šiol ištikimi šioms pažiūroms. Jos atsispindėjo ir japonų rašytojo Fujivara no Teika* (1200 m.) kūryboje, tiksliai atkartojančioje iš klasikų nusižiūrėtas scenas ir posakius.[18] Vakarų kultūroje panaši situacija susiklostė renesanso laikais, kuomet buvo atsigręžta į graikų ir romėnų klasikus, ir ši jų garbinimo tradicija gyvavo iki pat XVIII a. Tiek Rytuose, tiek Vakaruose tokių pažiūrų įtakoje buvo pradėtas menkinti šiuolaikinis menas, ilgainiui imtas traktuoti kaip valstybės žlugimo ženklas.[19]

Ir platonikai, ir konfucianistai buvo įsitikinę, kad būsimuosius valstybės pareigūnus tiktų ugdyti būtent senovinės muzikos, poezijos bei ritualų pagalba: šie menai turėjo ne tiek praplėsti meninį akiratį ar diegti meistriškumo įgūdžius

---

*Garsi aristokratų giminė, turėjusi didžiulę įtaką Japonijos politiniam bei kultūriniam gyvenimui.

(ir išties dažnai buvo galvojama, kad meninių sugebėjimų demonstravimas menkina valdovo autoritetą), kiek formuoti tam tikrą charakterį ir gyvenimo nuostatas. Antai Kinijoje Tang dinastijos, o ir vėlesniais laikais, aukštą valstybės pareigūno padėtį apsprendė jo sugebėjimas suvokti ir praktiškai įkūnyti atskirus klasikinius dailingųjų žodžių (literatūros) komponavimo principus, o šie sugebėjimai buvo vertinami imperatoriaus įvestais egzaminais. Be literatūros, buvo įvesti ir vieši tapybos meno egzaminai. Tokie valstybiniai egzaminai tapo tarsi savotiškais moralinių asmens savybių, jo apsiskaitymo ir nuovokumo, darbštumo, mąstymo patikrinimais, o visos šios savybės, kaip manyta, turėjo tarnauti, o kažkuria prasme ir tarnavo, visuomeniniams interesams. Ir platonikai, ir konfucianistai svajojo apie idealią auklėjimo sistemą, kuri atvertų žmogui duris į aukštuomenės sferas, atsižvelgiant ne vien į jo kilmę, bet ir į įgimtus gabumus bei mokytumą. Bent jau pagal galiojusius tuometinius Kinijos įstatymus čia buvo viešai skelbiama, kad jaunas žmogus, nepaveldėjęs iš tėvų jokio turto ar kilmingumo, turi pilną teisę pretenduoti į aukštą valstybinį postą ar tapti kokiu nors profesionaliu menininku ar teoretiku vien savo proto bei išsimokslinimo dėka. Tačiau realiame gyvenime patiems neturtingiausiems, prastakilmiams beveik visi keliai į mokslą buvo užtverti. Visuotinė, visiems privaloma egzaminų sistema labiau tiko didelei imperijai, o ne mažam idealiam miestui — valstybei, kokį kad įsivaizdavo Platonas. Ir vienoje, ir kitoje kultūroje pagarba žmogaus protui buvo neatsiejama nuo klasikiniais kultūros laikotarpiais vyravusios konservatoriškos mąstysenos, sykiu nepamirštant, kad šitokiu būdu buvo stengiamasi išsaugoti visuomenės klasių hierarchiškumą.

Tarp senųjų kinų išminčių atsirado ir tokių, kurie žiūrėjo į meną kreivu žvilgsniu, vadindami jį bevaisiu užsiėmimu, kuriuo buvo bergždžiai stengiamasi parodyti daiktus ne tokiais, kokie jie yra. Mo tzu sakė: “Muzikuoti nuodėminga”. Kaip ir kitų vaizduojamųjų menų, taip ir muzikos, kaip beprasmės veiklos, reikėtų atsisakyti.[20] Bet prabėgus keletui amžių, taoizmas, atliepdamas ch’an (čan) ir zenbuddhizmui, įkvėpė kinų bei japonų meną neregėtai turiningiems kūrybiniams atradimams. Jam įtakojant buvo praturtintas kūrybines idėjas ir įkvėpimą galįs inspiruoti dievų bei žemesniųjų dvasių panteonas; be to, ši pasaulėžiūra, būdama kur kas mažiau ištikima seniesiems kanonams ir tradicinėms tiesoms, skatino žymiai laisvesnį ir individualesnį mąstymą. Taoizmas, kvietęs pagarbiai lenktis gamtai, kurios dvasioje žmogaus siela galėjo darniai atliepti jo stebimų kalnų ir vandenų dvasią, buvo daug artimesnis Vakarų romantizmui, o ne kokiam nors Platonui ar Aristoteliui.[21]

Istorinėje meno raidoje ir socialinės pakraipos filosofinių jo idealų sklaidoje išryškėja ir daugiau Rytų—Vakarų kultūras tapatinančių reiškinių. Antai atskiri meno stiliai ir Rytuose, ir Vakaruose įvardijami tais pačiais “geometriškumo”, “archajiškumo”, “klasikos”, “baroko”, “rokoko” bei “romantizmo” terminais, iš esmės suteikiant jiems beveik tą pačią prasmę. Kai kurie istorikai teigia, kad šios prototipiškos periodiškai pasikartojančios sąvokos ir Rytų, ir Vakarų kultūros istorijoje seka viena kitą beveik ta pačia tvarka, nors šitai dar reikia įrodyti.

XVII a. pab.—XVIII a. ir Europoje, ir Kinijoje savo meninės evoliucijos viršūnę pasiekė romano žanras, tačiau šio sutapimo neįmanoma paaiškinti kokia nors vienakrypte ar kitakrypte įtaka. Kinijoje tuo metu savo misiją atlikinėjo keletas jėzuitų dvasininkų, bet tai dar nereiškia, kad jų buvojimas galėjo kaip nors lemtingai inspiruoti tokio psichologizuoto, tikroviško ir struktūriškai sudėtingo romano kaip "Chin P'ing Mei" sukūrimą. O jei kalbėtume apie "Genji apysaką" (XI a. pradžia), tai tuometinėje Vakarų literatūroje neaptiktume nė vieno jai prilygusio kūrinio. Kultūros istorija pirmiausia ir turėtų stengtis paaiškinti tokių vienas kitą atitinkančių reiškinių priežastis.[22] Daugeliu atvejų vieno regiono idėjos vargiai ar galėjo turėti įtakos kitam; tačiau istorikai nesiryžta pernelyg drąsiai pasikliauti nei šiais sutapimais, nei nepriklausomų nacionalinių tradicijų sąlygotu originalumu. Apie vienašališkos ar abipusės įtakos apraiškas kur kas drąsiau galima kalbėti tik atsigręžiant į jau vėlesnių laikotarpių kultūrą.

Aukštoji kinų valstybės biurokratija ir įtakingi konfucianistinės tradicijos intelektualai, išauklėti griežtų konfucianizmo ir buddhizmo kanonų rėmuose, pasmerkė romano ir prieš jį klestėjusios apysakos žanrus. Pasak jų, romanas atstovavo tam liaudiškos, chaotiškos, amoralios, itin iškraipytos, dažnai vulgarios ir aistrinančios kūrybos pramoginiam žanrui, kurį Platonas atsisakė "priimti" į savo modeliuojamą idealią valstybę. Nūnai į užsienio šalių estetikos specialistų rankas patenka klasikiniuose kinų estetikos veikaluose liaudiško pobūdžio literatūra dažniausiai ne tiek kategoriškai pasmerkiama, kiek ignoruojama. Kaip žinia, koks nors intelektualas ar išsilavinęs save gerbiantis žmogus, prisiimdamas tokios literatūros autorystę, galėjo labai susikompromituoti ar net užsitraukti nemalonę, todėl daugelis prastuomenės tarpe populiarių romanų yra anoniminiai arba pasirašyti slapyvardžiu. Antai Ching dinastijos laikų romane "Išprusėliai" kaip tik ir išjuokiami tipiškų konfucianistinių pažiūrų parsidavėliai menkystos biurokratai.[23]

Kur kas daugiau žinoma apie klasikines kinų dramos teorijas ir jų interpretacijas. Antai Henry H. Hart savo įvadiniame straipsnyje, pristatančiame jo verstą XIII a. kinų dramą "Vakarų kambarys"[24], trumpai apžvelgia istorinę kinų dramos meno raidą. Pasak autoriaus, jos, kaip ir graikų dramos, ištakos glūdinčios sakralinėse apeigose; Chou dinastijos laikais buvo žinomos šešios ritualinio šokio rūšys. Ilgą laiką plačiosios publikos mėgtas "Vakarų kambarys", priskirtas prie dešimties "genialiųjų kūrinių", visgi konservatyvių įsitikinimų intelektualų buvo ignoruojamas. Hart sako: "Jie aistringai mylėjo teatrą, bet sykiu visuomet jautė jam, kaip ir aktorių menui, kuo giliausią panieką... Nė vienas iš konfucianistų intelektualų nėra susigundęs užsiimti vertybine dramos meno analize bei ją liečiančiais teoriniais samprotavimais. "Pirmosios tokio pobūdžio studijos, iš kurių galima paminėti kad ir Wang Kuo Wei "Sung ir Yuan dinastijų laikų dramos istoriją", pasirodė visai neseniai. Nepaisant to, kad iš griežtos moralės intelektualų drama nesulaukė jokios moralinės ir materialinės paramos, ji visgi produktyviai klestėjo, išsiplėtodama, kaip ir Graikijoje, į vis sudėtingesnes formas. (Žr. Aristotelio "Poetiką".)

Kalbėdamas apie kinų dramos teoriją, Hart pastebi, kad dramos pavadini-

mas (*hsi*) kinų kalba reiškia “parodijuoti, šaipytis, išjuokti, pokštauti”. Vadinasi, drama buvo traktuojama kaip paprastas aktorių žaidimas (play-acting), “niekuomet nesistengiant žiūrėti į ją taip rimtai, kaip kad mes į ją žiūrime”. Nepaisant to, drama visgi paprastai turėjo kažkaip moralizuojančiai pamokyti, tuo netgi pateisinant kai kuriuos vaidybinius nesklandumus. “Nes ir tapyboje, ir skulptūroje, ir kituose kinų meno žanruose forma visuomet buvo pajungta etiniam idealui.”[25]

Jei daugelio kinų konservatyviųjų intelektualų akyse drama buvo menkavertė, tai visiškai kitokią padėtį ji užėmė Indijoje, susilaukdama didžiulės pagarbos ir iš teoretikų, ir iš plačiosios publikos pusės. Ta proga galima prisiminti Aristotelio “Poetiką” bei joje pasakytus žodžius apie komediją, tiesmukiškai ir iššaukiančiai apibūdinant ją kaip meną, “parodantį žmones blogesnius, negu jie iš tikrųjų yra”. Kinų dramą, kaip priduria Hart, reikėtų vadinti veikiau romantine, o ne klasikine, nes ji suteikė progą artistui laisvai kaitalioti veiksmo laiką, vietą bei eigą.

VII
Tradicinės indų estetikos teorijos anglų kalba

Aš žinau tik vieną itin išsamų darbą, sujungiantį indų ir Vakarų estetikos idėjas — tai monumentalų dviejų tomų veikalą "Komparatyvistinė estetika"[26], kurį pats vienas parašė Lucknowo universiteto profesorius K. C. Pandey. Pirmas tomas, pastaruoju metu sulaukęs antro papildyto leidimo, pavadintas "Indų estetika", antras tomas — "Vakarų estetika". Pastarajame K. C. Pandey be galo išmaniai atskleidžia visą Vakarų Europos filosofijos raidą, pradėdamas Platono ir baigdamas Croce'ės veikalais. Tačiau kalbėdamas apie Vakarų estetiką, jis apsiriboja beveik vien idealistinėmis mąstymo tradicijomis, šitokiu būdu gretindamas jas su idėjiškai artimomis indų teorijomis. Šiuo metu jis rengia pataisytą, išplėstą Vakarų estetikai skirto tomo leidimą, numatydamas jame plačiau aptarti ir kitas Vakarų filosofines mokyklas.

Ypatingai Vakarų skaitytojui vertingame indų estetikos tome yra sukaupta gausybė dar neskelbtos reikšmingos istorinės medžiagos, su kuria kol kas susipažinę gal tik pavieniai sanskrito kalbos specialistai. Jis parašytas aiškia ir nesudėtinga anglų kalba, turtingai dokumentaliai iliustruotas ir anotuotas anglų bei sanskrito kalbomis. Veikale detaliai aptariama indų estetikos raida, pradedant Bharatos dramos teorijos susiformavimu (apie 500 m.) ir baigiant maždaug po septynių šimtmečių išsikristalizavusia filosofine muzikos teorija. Vienas skyrius specialiai skiriamas viduramžių architektūros filosofijai, kitame išsamiai analizuojamos Abhinavaguptos (1000 m.) idėjos. Šis didis estetikas išplėtojo Bharatos *rasa* teoriją ir pritaikė ją dramos, poezijos bei kitiems teatriniams žanrams, aiškindamas šiems žanrams būdingų meninės raiškos priemonių, formų bei prasmių įvairovę. *Rasa* yra tapusi pagrindine indų estetikos kategorija ir turi daugybę apibrėžimų, apie kuriuos mes dar kalbėsime. Visų pirma ji reiškia "nepakartojamą atspalvių, pojūčių ar nuotaikų gamą", "ypatingą aromatą" (maisto,

meno ar bet ko kito); taip pat — mėgavimasi aromatu. K. C. Pandey verčia šį terminą ir kaip "mėgavimosi, gardžiavimosi, grožėjimosi objektą" bei (krypstant į sielos gilumą) — kaip "patį gardžiavimąsi, mėgavimąsi nepaprastu aromatu".

Jei pačiuose ankstyviausiuose indų estetikos traktatuose, pasak K. C. Pandey, buvo kalbama daugiausia apie technines meninės kūrybos problemas, tai vėlesniuosiuose vis labiau krypstama į filosofines bei psichologines jo gelmes. Indų estetinė mintis darniai įsikomponuoja į visos indų filosofijos bei religijos istoriją. Tad kalbant apie jos idėjas, negalima pamiršti jai svarbių vedantos ir samkhya (sankja) sistemų, saivizmo (šyvaizmo) tikėjimo bei atskirų yogos metodų. K. C. Pandey vadina Abhinavaguptą "racionaliu mistiku", kadangi jis "savo filosofines idėjas grindė ne vien viršjutiminės (transcendentalios) patirties įvairove, bet ir protu". "Savo estetikos teorijoje jis vadovavosi saivizmo metafizika bei epistemologija". Jis buvo "idealistas, nes tvirtino, kad tikrovė yra ideali ir nesuvokiama jutimais... Kad mąstymas ir būtis yra identiški; kad nėra nieko, išskyrus mąstymą; kad mąstymas yra apčiuopiamas ir realus reiškinys... Universaliosios minties sklaidos procesas visais atžvilgiais atliepia individualaus mintijimo procesą".

Bendrąją indų estetikos problematiką puikiai pristato nedidelės apimties, bet labai konkretus K. C. Pandey esė, pavadintas "Indų estetika"[27]. Autorius estetiką apibrėžia kaip mokslą apie vaizduojamąjį meną bei kaip jo filosofiją, sykiu parodydamas, jog skirtingos Indijos mąstymo mokyklos aiškina estetinį išgyvenimą labai nevienodai. Patys didžiausi poezijos, muzikos ir architektūros žinovai vieningai teigia, kad "menas įkūnija vienaip ar kitaip jų įsivaizduojamą Absoliutą". Taigi iš karto susiduriame su ta pačia idealistine metafizika, kuriai atstovavo Platonas, Plotinas, Kantas ir Hegelis, kad atsižvelgiant į kiekvienam jų nepriimtinus indiškosios metafizikos aspektus. Indų estetikos problematika buvo orientuojama į "jos specifinę terminologiją, metafiziką, psichologiją, epistemologiją, logiką bei vertybinę analizę", nepamirštant atsižvelgti ir į aukščiausiąjį meno idealą, menininką, meno vertintoją arba suvokėją. *Rasa* čia apibrėžiama kaip "tai, ką perteikia dramaturgas" arba kaip "estetinio malonumo objektas". Tai "įvairybių vienovė", kurios vidinį ryšį ir darną nulemia vyraujanti pasirinkta dvasinė būsena, vienijanti: 1) materialių žmogų supančių aplinkybių sąlygotą emocinį išgyvenimą; 2) vidinę dvasios būseną atskleidžiančios veido išraiškos pasikeitimus; 3) trumpalaikes emocijas.

Kalbėdamas apie filosofines meno teorijas, autorius parodo, kaip jis (menas — *vert.*) buvo traktuojamas keturių pagrindinių indų filosofinių mokyklų — nyayos (njaja), samkhyos, vedantos ir monistinio saivizmo — tradicijose. Antai tokius dažnai kylančius klausimus, kurie liečia vidinį grožio objekto, jo vaizdavimo ir pastarojo iliuzoriškumo ryšį, jautrumą grožiui bei jo suvokimą, meno suvokėjo ir kūrinio susiliejimą estetinio išgyvenimo lygmenyje — tokius klausimus kiekviena iš jų sprendžia skirtingai. Abhinavagupta, kurį K. C. Pandey linkęs vadinti iškiliausiu indų estetinės minties atstovu, žvelgė į šias problemas monistinės Kašmiro saivizmo filosofijos akimis. Kalbant apie jo nuopelnus ir novatoriškumą, pirmiausia reikėtų paminėti tas įžvalgas, kurios siejosi su indi-

vidualiu grožio suvokimu, aiškinant jį per atskiro asmens skonio, imlumo grožiui, vaizduotės lakumo, intelektualinės kultūros, mintijimo proceso savitumus ir per jo sugebėjimą visa savo esme pasinerti į estetinį išgyvenimą ar ištirpdyti savąjį "aš" jame. Antra, jis psichologine kalba išaiškino, "kokiu būdu iš jutiminio patyrimo lygmens mes pakylame į estetinį išgyvenimą, charakterizuojamą tokiais skirtingais lygmenimis, kaip jausmai, vaizduotė, emocijos, katarsis bei transcendentinė būsena".

Manau, kad kai kuriuos šios analizės aspektus būtų galima persakyti eksperimentinės* Vakarų psichologijos kalba. Antai daugelis iš mūsų, žiūrėdami kokį nors spektaklį, esame patyrę tą vidinio susikaupimo ir atsiribojimo nuo išorinio pasaulio būseną, kuomet, sutelkę visą dėmesį į sceną ir atsidavę vaizduotės žaismui, nustojame aiškiai suvokti, kad esame teatre ir kad aktoriai tik paprasčiausiai kažką pamėgdžioja prieš mūsų akis. Tačiau šis reiškinys Indijoje vėlgi aiškinamas iš metafizinių pozicijų, išskiriant jame keletą vienas kitą pranokstančių lygmenų, vainikuojamų to aukščiausiojo įsivaizduojamojo transcendentinio susiliejimo su Absoliutu, apie kurį buvo kalbama ir Vakarų neoplatonizme bei krikščioniškame misticizme. Viduramžių laikų mąstytojai (kad ir Dantė) menui bei estetiniam išgyvenimui, kaip pakylėjantiems sielą aukštyn į dvasingumą, suteikia **anagoginę** (vad. religinės ekstazės — *vert.*) funkciją. Pasak Abhinavaguptos, "estetinis išgyvenimas, pasiekęs aukščiausiąjį lygmenį, reiškia tyra palaima virtusį savo Esybės pajutimą. Šiame lygmenyje, visapusiškai susitelkiant į savo sielos gelmes, išnyksta subjekto ir objekto dualizmas, savimonė nugrimzta į pasąmonę, nes tampa nebeaktuali... Universalusis **tai** šviečia universaliajam **aš**..." Skaitant tokio pobūdžio fragmentus, nereikėtų pamiršti, kad Abhinavagupta rašė XI a., savo mintijimais susišaukdamas su tuometinėmis vakarietiškojo misticizmo idėjomis.

Žvelgiant į meną, kaip į ekstazišką priartėjimą prie Dievo, natūralistinės filosofijos akimis, jis tam tikra prasme gali būti pavadintas natūraliu, tikrovišku reiškiniu. Lygiai taip traktuotinas būtų ir dvasinio tobulėjimo procesas, atveriantis žmogui aukštesnes intelektualinės, moralinės bei estetinės sąmonės sferas. Aiškinant šį tobulėjimą išimtinai spiritualistinės metafizikos kalba, jos mistinės idėjos tampa artimos vakarietiškajam natūralizmui. Aišku, Abhinavaguptai nebuvo svetimas tuometinis misticizmas, tačiau daugelį jo įžvalgų, liečiančių estetinį išgyvenimą, galima būtų išversti į anaiptol nemetafizinę Vakarų psichologijos kalbą.

Daugelyje religinės mąstysenos plotmėje besiplėtojančių etinių bei estetinių Rytų ir Vakarų teorijų teigiama, kad egzistuoja aukštesnė dvasinės būties sfera, pranokstanti empirinio pasaulio ribas, ir kad žmogus, atitinkamai medituodamas, teisinga linkme nukreipdamas savųjų minčių srautą ir atsisakydamas savojo "aš", iš dalies gali savo dvasia prie jos priartėti. Visas tokio pobūdžio teorijas, nuvertinančias kaip meno, taip ir jutiminių malonumų reikšmę bei atsi-

---

*Taip šioje vietoje verčiamas žodis "*naturalistic*". Žr. nuorodą šios kn. 24 p.

davimą jiems, galima vadinti asketiškomis. Tačiau kalbant apie tokį asketizmą, nereikia pamiršti, kad jis gali įvairuoti nuo paties griežčiausio iki ganėtinai nuosaikaus. Platonas, iš dalies kad ir nepritardamas "vaizduojamajam" (imitaciniam), pernelyg jausmingam, jutimus tenkinančiam plebėjiškam menui, savo idealios valstybės modelyje visgi surado vietos toms meno rūšims, kurios galėjo turėti teigiamos moralinės įtakos ir nukreipti mintis į universalias vertybes. Tiek apskritai filosofinėse, tiek ir estetinėse indų mąstymo tradicijose išskiriama be galo daug mokyklų, pasižyminčių ryškesniu ar santūresniu asketizmu.

Reikia pabrėžti, kad šiuo atžvilgiu Abhinavagupta buvo toks pat nuosaikus, kaip ir jo pasirinktasis kaulizmas (atskira saivizmo (Shivos garbinimo) kryptis), propagavęs saikingą asketinę pasaulėžiūrą. Pasak K. C. Pandey, kaulizmas paneigia jausminio pasitenkinimo ir dvasinės palaimos (**Anandu**) antagoniškumą, pripažindamas, jog "pirmasis kaip tik ir veda į pastarąją, ir teigdamas, kad tai pasiekiama tik išrinktiesiems".[28] Tie išrinktieji, skirtingai nuo kur kas asketiškesnės hatha-yogos pasekėjų, tobulino savo patirtį raja-yogoje. "Jie taip puikiai valdo savo minčių srautą, kad sugeba jomis atsiriboti nuo juos jaudinančio objekto kaip tik tuo momentu, kai šis sukelia patį didžiausią malonumą." K. C. Pandey knygoje apie Abhinavaguptą yra jo portretas, kuriame jis vaizduojamas grojantis styginiu instrumentu ir patiriantis aukščiausią transcendentalią palaimą, pasiektą, įveikus vaizduotės, emocijų bei katarsio būsenų lygmenis. Šalimais stovi dvi juo besirūpinančios moterys, laikančios rankose stiklinius indus su ypatingais Shivos-Rasos svaigalais, priešais jį šokama, dainuojama ir muzikuojama, tačiau, kaip sako K. C. Pandey, jo siela, "neatitrūkdama nuo tikrovės, sykiu yra apimta dvasinės palaimos". Saivistinės karamos mokyklos tradicijose "vynas, mėsa ir moterų draugija pripažįstami" ritualiniais bei filosofiniais tikslais ("vardan tikrovės patyrimo"), visais kitais atvejais tai uždraudžiant.[29] Misticizmu besidomintys Vakarų šalių studentai neturėtų pamiršti, kad Rytų misticizmas anaiptol ne visuomet linkęs ignoruoti erotinio ir meninio gyvenimo teikiamus malonumus. Ši pastaba pirmiausia taikytina kaulizmui, t.y. tantristiniams jo aspektams, kur kaip jėgos šaltinis aukštinamas moteriškasis pradas.

Kalbant apie ryškiausias indų estetikos įžvalgas ir novatoriškas idėjas, reikia pastebėti, kad XI a. jos šiek tiek "išsikvėpė". Vėlesnių laikų veikaluose pirmiausia orientuojamasi į istoriškumą ir kritinę analizę. Rašydamas savo straipsnį ir knygą "Indų estetika", K. C. Pandey baigė jos istorinę apžvalgą 1200 m., kuomet iš Bhartrhari mokyklos išsirituliojo muzikos filosofija (**Nada-Brahma-Vada**). "Muzikos filosofija teigia, jog muzika savo jausminančiais garsais perteikia Absoliutą, **Nada-Brahman** (plg. Hegelį). Muzika yra nuostabi, nes Absoliutas skleidžiasi jos gelmėse maloninančiu skambesiu". Architektūros teorijoje metafizinė tikrovė suvokiama kaip struktūrizuotą pasaulio erdvę įkūnijanti *esybė* arba *visatos harmonija*. Architektūriniame statinyje ji atspindima griežtai hierarchizuotu, darniu ir proporcingu formų išdėstymu. Tapybos teorijose vadovaujantis Bharatos idėjomis, pagrindinis dėmesys buvo kreipiamas į vidinės būsenos bei ypatingais niuansais nuspalvintų estetinių nuotaikų (**rasa**)

atvaizdavimą, tuo tikslu pasitelkiant plačią gestų, veido ir akių išraiškos simboliką; tai matome kad ir Ajantos olos freskoje, vaizduojančioje šokančią mergaitę.

Tarp *rasa* teorijai skirtų darbų galima paminėti ir kitą anglų kalba pasirodžiusį darbą — R. Gnolio studiją "Estetinis išgyvenimas Abhinavaguptos akimis".[30] Čia yra išverstas Abhinavaguptos komentaras Bharatos traktatui, kurį Gnoli drįsta vadinti "pačiu reikšmingiausiu indų estetinės minties paminklu". Pratęsdamas savo mintijimus, Gnoli išvardija aštuonis svarbiausius žmogaus jausmus, kuriuos išskyrė Bharata — tai malonumas, juokas, liūdesys, pyktis, drąsa, baimė, pasibjaurėjimas ir nuostaba. (Vėlesnieji autoriai priduria devintąjį — ramybę.) Šie devyni jausmai kaip tik ir lemia estetinį išgyvenimą, o meno kalboje jie virsta šiomis *rasa*: erotiškumu, komiškumu, patetiškumu, piktumu, herojiškumu, siaubingumu, šlykštumu, nuostabumu ir romumu. Jei visus tuos daiktus ir reiškinius, kurie kasdieniame gyvenime sužadina tam tikrus jausmus, perkeltume į sceną ar poezijos eiles, tai kiekvienas jų savitai transformuosis į vieną ar kitą estetinę nuotaiką (*rasa*), prarasdamas savo kasdieniškumą. *Rasa* teorija buvo formuojama, analizuojant įvairiais pavidalais pasireiškiančius jausmus — jų priežastis, poveikį bei juos lydinčius šalutinius veiksnius, matant juos tokius, kokie jie yra kasdieniame gyvenime, ir kaip atrodo mene, kurio dėka jie virsta skirtingomis estetinėmis nuotaikomis arba savitais, nepakartojamais išgyvenimais. Kokioje nors dramoje ir jos sužadintame estetiniame išgyvenime šios savitos nuotaikos yra sumaišomos kaip lėkštėje ant stalo, tačiau kiekviena jų išsiskiria iš kitų savo nepakartojamumu.[31]

"Hinduistinės tradicijos rašytojai",— sako Clay Lancaster,— "sugebėjimą jausti grožį (pajusti *rasa* niuansų gamą) suvokė kaip atpildą už buvusiame gyvenime padarytus darbus. Grožio jausmas yra įgimtas, o ne įgyjamas. Ši teorija yra aiškiai išdėstoma Bharatos veikale "Natyasastra", tad datuojama anksčių anksčiausiai V amžiumi".[32]

Ananda Coomaraswamy aprašo estetinį išgyvenimą kaip "paslaptingą ir neišsenkančią dvasinės energijos sklaidą", žiūrovo akyse išsiskleidžiančią būčiai *rasa* pavidalu. Ji nėra kaip nors įkūnijama, tapdama "sąmoningai susikurta meno kūrinio idėja, bet egzistuoja vieno ar kito kūrinio dvasioje kaip neatsiejama jo dalis."[33]

Coomaraswamy išskiria *rasa* į tokius elementus: 1) sąlygojančios aplinkybės, arba materialūs meninio atvaizdavimo akstinai; tema ir jos dalys; vieta ir laikas; 2) pasekmės, emocinių būsenų fiksavimo būdai (kad ir judesių pagalba); 3) nuotaikos, arba perteiktos emocinės būsenos, iš kurių trisdešimt trys yra trumpalaikės (pvz., juokas, jaudinimas, nekantrumas) ir devynios pastovios; pastarosios perteikia ypatingas *rasa*, iš kurių viena paprastai apsprendžia kitas; 4) nevalingų kūno reakcijų (tokių kaip alpimas) perteikimas.

Kalbant apie įvairius Abhinavaguptos bei jo pasekėjų išskirtus *rasa* tipus, galima prisiminti tokias tradicines Vakarų "estetikos kategorijas", kaip grožis, bjaurumas, didingumas, tragiškumas, komiškumas ir savybingumas. Šiomis sąvokomis buvo apibūdinami ir klasifikuojami tiek meno kūriniai, tiek jų sužadinti

emociniai išgyvenimai. Ir vienoje, ir kitoje kultūroje šiomis sąvokomis buvo įvardijami meninės kūrybos idealai, vertinimo kriterijai ir tie estetiniai išgyvenimai, kuriuos buvo stengiamasi sužadinti atskirais meno kūriniais. Kiekviena tipinga *rasa* dvelkė ypatingu, nepakartojamu aromatu, vienodai sužadinamu bet kuriuo menu — ar tai būtų poezija, ar muzika, ar tapyba, ar skulptūra, ar sinkretinis teatro žanras.[34]

Vakarų meno psichologijai būtų naudinga pasidomėti *rasa* "atspalvių" tipizavimu, pabandant juos dar plačiau, išsamiau ir konkrečiau išskaidyti bei suklasifikuoti. Žinoma, pirmapradžiame savo pavidale (kokią ją suformulavo Abhinavagupta prieš tūkstantį metų) ši teorija šių dienų psichologams gali pasirodyti perdėm primityvi, nelanksti ir spekuliatyvi. Juk neįmanoma visų estetinio išgyvenimo niuansų atitinkamai įrėminti į vienokią ar kitokią griežtai apibrėžtų tipų sistemą. Tačiau ši teorija buvo formuojama, vadovaujantis turtinga tiesiogine teatrine patirtimi, stebint įvairius spektaklius ir jų poveikį žiūrovui. Tokiu būdu suponuotas įžvalgas būtų galima dar nuodugniau išanalizuoti ir išplėtoti, taikant jas skirtingoms žiūrovų auditorijoms, skirtingiems aktoriams bei skirtingiems teatriniams vaidinimams.

Kalbant apie kai kurias *rasa* teorijos implikuojamas misticistines idėjas, reikia pasakyti, kad šiuo atžvilgiu kiekvienas autorius jas savaip interpretuoja. Bene didžiausiu misticizmu ir abstraktumu pasižymi A. Coomaraswamy aiškinimai. P. J. Chaudhury šiek tiek nuosaikesnis. Jis pateikia du jos apibrėžimus, pirmuoju atveju linkdamas į misticizmą: "*Rasa* — tai kažkas nepaprasto ar nežemiško; jos patyrimą lydintį malonumą galima tapatinti su transcendentalia palaima".

Natūralistiniam supratimui kur kas aiškesnis kitas apibrėžimas: "*Rasa* įkūnijama per emocijas, kurių sužadinimas neturi nieko bendro su įprastiniu valingu aktu, patiriant jas objektyviai, kontempliatyviai".[35]

Indų muzikos teorijos ištakos glūdi "Samavedoje", kurios idėjas Bharata susistemino vadinamojoje Natyasastra* teorijoje. (*Nada-Brahma-Vada* pavadinta muzikos filosofija susiformavo kiek vėliau.) Ji buvo išplėtota į klasikinę *raga* arba muzikinių nuotaikų (dermių) sistemą, sudarytą iš oktavų, kurių savybingumą lėmė įvairus jų tonų ir pustonių, konsonansinių ir disonansinių intervalų, **grama** arba pagrindinių garsaeilių ir *jatis* arba pagrindinių tonacijų išdėstymas. Garso aukštis yra reliatyvus. **Raga** — tai muzikinė dermė, kuri savo pagrindinių tam tikrų natų išsidėstymu, akcentuojančių melodijos pradžią, vidurį ir pabaigą, įkūnija vieną ar kitą ypatingą etosą** arba emocinę nuotaiką.[36]

Vėlyvosiose šiaurinės Indijos muzikos tradicijose *raga* pradėtos asocijuoti su atskiromis dieviškomis arba žmogiškomis būtybėmis, vyrišku ir moterišku pradu (*raga* ir *ragini*), diena ir naktimi, metų laikais ir atitinkamomis nuotaikomis. Jos būdavo vaizduojamos paveiksluose (kad ir Rajputo miniatiūrose), tokiu būdu atveriant dar vieną kelią naujų meninės sintezės formų paieškoms.

---

*Garsus Bharatos traktatas.

**Pagal antikinę graikų muzikos etoso teoriją, kiekviena muzikinė dermė turi jai būdingą etosą — moralinę savybę, kuri ugdoma žmoguje, klausantis jos (šios dermės) skambėjimo.

Klasifikacinę sistemą sudarė trisdešimt šešios su viršum *raga* ir *ragini*, pasižyminčios subtiliai išskirtomis specifinėmis ir tipingomis savybėmis.

Knygoje "Indų kultūrinės tradicijos ištakos" ("Sources of Indian Tradition"), "Estetinių apmąstymų" dalyje yra vienas įdomus skyrius, pavadintas "Kama, trečiasis žmogaus gyvenimo tikslas". Pasak V. Raghavan, jis reiškiąs "gyvenimo darnos dėsningumą diktuojamą meilės ir malonumų paiešką", ir yra ypač aktualus vyrams atitinkamame vedybinio gyvenimo etepe.[37] Malonumą, kaip vieną iš harmoningos būties garantų, reikia mokėti reguliuoti. Žmogiškosios meilės idėja, simbolizuojanti individualų Absoliuto siekimą, vaizdžiai įkūnijama erotiniame mene. Šitokiu būdu sutaikydamas ir susiedamas fizinės meilės malonumus su religiniais idealais, hinduizmas beveik išvengė būgštavimų dėl to nuodėmingumo, kurį lėmė jutiminio ir dvasinio pradų priešpastatymas ir kurio supratimas buvo tūkstantmečiams tapęs hebrajų ir krikščionių sąžinės graužaties priežastis. Pasiekusieji aukštesnę dvasinio prašviesėjimo pakopą, ją (fizinę meilę — *vert.*), kad ir priskirdami jutiminių malonumų sričiai, visgi linkę sudvasinti; kiti ją išgyvena kur kas kūniškiau.

"Hinduizmo estetikoje,— tęsia V. Raghavan,— grožis filosofiškai aiškinamas kaip malonumas, kaip įsisąmoninta sublimuotos ramybės ar palaimingo praskaidrėjimo būsena, tapatinama su apmąstymais neišsenkančios dvasinės palaimos šviesoje, su menamu, netiesioginiu jos apsireiškimu, vaizdiniu ar netikėtu blykstelėjimu..." Vatsyayanos "Kama Sutroje" žmogus vaizduojamas "kaip kultūringa, išlavintu estetiniu skoniu pasižyminti būtybė", kuri, atstovaudama civilizuotai visuomenei, sugeba nepaprastai rafinuotai mėgautis šio pasaulio malonumais. Tačiau filosofinės mintys apie grožį ir meną sugrąžina mus į Vedų, Brahmanų ir Upanishadų, o sykiu ir į "Ramayanos" bei "Mahabharatos" epų tradicijas. Aukščiausio lygio drama buvo traktuojama kaip didingas spektaklis, kurio veikėjais tapę aukščiausiąją dievybę įkūnijantys dievai bei sudievintos asmenybės; būdama moralinės, didaktinės paskirties, ji pirmiausia buvo orientuota į estetinį pasitenkinimą. Įvairios tokio pasitenkinimo formos bei jų motyvai, aiškinami meninės kūrybos ir žmogiškosios prigimties šviesoje, ilgainiui tapo nuodugnių teorinių studijų objektu.

Pasak Clay Lancasterio[38], "Ramayanos" epe minimas indų tapybos menas atsirado dar žiloje senovėje. Seniausių teorinių šaltinių liudijimu, III a. jis išgyveno nuosmukio laikotarpį. Pirmosios tapybos meno idėjas apibendrinančios teorijos pradeda formuotis, pasibaigus Guptų laikotarpiui. XII a. autorius Yasodhara sanskrito kalba įamžino dvieilį, įvardijantį šešis tapybos "limbus" arba principus. Šis dvieilis, sukurtas gal VI ar VII amžiuje, pateikiamas Vatsyayanos "Kama Sutros" komentare.

Išvertus, šis kupletas skamba taip: "Vaizdinių elementų tipizavimas, sekimas kanonizuotomis proporcijomis, atitinkamas *rasa* (estetinių nuotaikų) įkūnijimas*, jausmingumo bei žavesio įkūnijimas, paviršinių bei vaizdinių elementų

---

*Šis principas T. Munro tekste kažkodėl praleistas, bet norėdami išvardinti visus šešis principus, nutarėme jį įtraukti, vadovaudamiesi kitais šaltiniais. (*Vert.*)

perteikimas, spalvinis modeliavimas ("spalvų paskirstymas", "spalvinių plotų išdėstymas"); tokie yra šeši tapybos principai".[39] Pirmasis, kaip sako Lancaster, apibūdina vaizduojamąjį objektą, antrasis — jo struktūrinių dalių išdėstymą, trečiasis — tapytojo ir tapomojo objekto santykį, ketvirtasis — žiūrovo suvokimą, penktasis — turinį, šeštasis — kūrinio atlikimo techniką. Šeštajam principui atstovaujantis "paskirstymas" ("laužymas") reiškia ne vien spalvinį modeliavimą, bet ir klasikinei šokio pozai būdingus "tris judesius", arba kūno išsilenkimus. Šios indų tapybos estetikoje išsikristalizavusios formuluotės glaudžiai siejosi su šešiais kinų tapybos principais, kurie bus aptarti kitame šios knygos skyriuje.

Teoriniuose indų tapybai skirtuose veikaluose ji pagal savo paskirtį skirstoma į tris tipus — šventyklinę, rūminę ir privačių namų dekoravimo, sykiu atitinkamai į "tikrąją" ("tyrąją"), jausmingąją ir pasaulietinę. Kaip matyti iš Adžantos olų tapybos (VII a.), ypatingas dėmesys joje buvo skiriamas proporcijų tikslumui. Traktate "Vishnudharmottaram" aprašyti trys šviesotamsos modeliavimo būdai, įvairuojantys nuo blankių, vandeniu išplautų dėmių ir smulkaus taškavimo iki reljefiško formų vaizdavimo. Šiame veikale atkreipiamas dėmesys į tapybai didelės įtakos turintį šokio meną bei jo pažinimo svarbą.

Adžantos olų freskos, kaip pastebi Benjamin Rowland,[40] byloja apie tuos laikus, kai buddhizmas iš ankstyvosios (hinayanos) stadijos perėjo į teistinę mahayanos pakopą, kurioje Buddha įgavo amžinojo, visur esančiojo dievo statusą. Ankstyvajame buddhizme buvo tikima, kad menas nesuteikia kūniško pavidalo tam, "kieno dvasia nėra susaistyta kūniškosios būties grandinėmis". Tačiau ilgainiui kartu su Bodhisattvų kultu regimą, materialų pavidalą įgavo ir sudievinto Buddhos vaizdinys. Adžantos freskose jo figūra patalpinta pačiu stambiausiu planu. Šastrose, arba kūrybos technikai skirtų pamokymų forma rašytuose traktatuose, būdavo nurodomi atitinkamai kanonizuoti dievybių figūrų dydžiai, proporcijos ir aprašomi atskirų kūno dalių vaizdavimo būdai. (Antai Buddhos akys turėjusios priminti lotoso žiedus, o antakių išlenkimas — vaivorykštės tiltą.) Materialinę Guptų bei Chalukos laikotarpių Indijos kultūrą, pasak Rowlando, puikiai atspindi brangūs tekstilės gaminiai, juvelyriniai dirbiniai bei ištaiginga karališkųjų statinių architektūra. Kalbant apie indiškąją **bhava**, arba pozinės—gestikuliacinės dramatinės jausmų raiškos principą, galima prisiminti septynioliktoje oloje esantį paveikslą, minėtu būdu vaizduojantį Rają ir alpstančią jo širdies damą. Manoma, kad Adžantos freskų tapybos stilius turėjo didelę įtaką Kinijos bei Turkestano buddhistinio meno tradicijų formavimuisi.

Pastaruoju metu anglų kalba pasirodė du savitai įdomūs komparatyvistinei indų ir Vakarų estetikai skirti straipsniai. Pirmąjį parašė Philip Rawson, pavadindamas jį "Indų skulptūros meno principai".[41] Rawson pastebi, kad vėlesniųjų laikų teoretikai *rasa* sąvoką siejo su *harsha*, reiškusią tą palaimingą džiaugsmą, kuriuo žiūrovas atsiliepia į *rasa* sužadintą išgyvenimą. *Dhvani* aiškinimą Rawson sieja su Anandavardhanos* vardu: ja buvo įvardijami ypatingai garsus ar formas įprasminantys, neįprastai juos pakylėjantys jų skleidžiami

*Anandavardhana — vienas žymiausių XI a. simbolistinės Kašmiro poetikos mokyklos teoretikų.

obertonai, arba minčių atbalsiai. Savo profesionalioje indų skulptūros principų analizėje Rawson atkreipia dėmesį į išbalansuotą erdvinį formų išdėstymą. Čia turima omeny plastinių, arba statiškų erdvinių ir linijinių, arba nuoseklių laikinių formų konstravimas. Visi lipdomų formų komponentai, į kuriuos suskaidomos indų skulptūros paviršius, pasižymi išgaubtumu; forma perteikia tikrovę, kurią lemia ją supanti erdvė, įtraukdama į savo regos lauką ir žiūrovą. Indų skulptūra visais atžvilgiais yra reljefiška. Jos kontūrai skleidžiasi erdvėje vientisų linijų trajektorijomis, sukurdami sklandumo ir tekamumo įspūdį. Tiek derinant tarpusavyje kiekvienos atskiros figūros dalis, tiek komponuojant jas į supantį regimąjį lauką, būtina atsižvelgti į vidinės jų tarpusavio darnos dėsningumus. Ne mažiau svarbus vaidmuo atitenka ir tikroviškam, apčiuopiamam formų žaismo perteikimui, ryškiam apšvietimui ir idealiam žmonių figūrų proporcijų atspindėjimui.

Be kita ko, tame pačiame leidinyje (p. 150—159) R. Morton-Smith pasisako apie kai kuriuos neišsprendžiamus “sanskrito ir Vakarų literatūros prieštaravimus”. Jis atkreipia dėmesį į indų kultūrinėje tradicijoje išsikristalizavusią žodžio sampratą, skelbiančią žodį paslaptingų kūrybinių galių įkūnytoju. Indų poezijos vaizdinių pasaulis nėra pernelyg turtingas. Pasak R. M. Smitho, nuo klasikos laikų poezijos vaidmuo labai sumenko; ji nieko naujo nebegali pasakyti nei moralės, nei religijos srityje, tapdama vien hedonistinio mėgavimosi objektu. “Kalba, kaip jutiminio grožio sfera, atstovauja vaizduotės pasauliui ir lemia būsimą karmą”*. Į neįtikėtinų ir neįprastų reiškinių, naujų įžvalgų bei idėjų paieškas čia žiūrima abejingai, nes visus atsakymus į dominančius klausimus galima rasti šventuosiuose vedų raštuose. Didžioji dalis pasaulietinės literatūros, sukurtos iki poeto Kalidasos laikų (400 m.), kaip manoma, nugrimzdo užmaršty. Kūrybinės minties laisvė čia buvo įsprausta į “ortodoksinės ideologijos kontrolės rėmus”. Į atskirą asmenybę žiūrėta įtariai ir nepalankiai, nesistengiant įvertinti jos originalumo. Kalbėti apie kokį nors individualumą atrodė nerealu ir beprasmiška. Indijoje poezija negali būti traktuojama kaip saviraiška, kaip individualios sielos atsiskleidimas, nes tikruoju dvasios išlaisvintoju čia yra tapęs visažinis Brahma. Žmogus arba gamta čia nevaidina pirminio gėrio įkūnytojų vaidmens. Kūrybą apsprendžia ne dvasios slėpinynai — ji pasireiškia meninės raiškos priemonių įvaldymu ir žodžių žaismu, šitokiu būdu jos sampratą dehumanizuojant. Atskiros kultūrinės veiklos formos susvetimėja, užsiverdamos viena nuo kitos, ir dvasinės raiškos formos sustabarėja. Pasak R. M. Smitho, čia menkai domimasi žmogaus būdo savybėmis ir jų atskleidimo bei plėtojimo galimybėmis; personažų charakteriai yra statiški ir nekintami.

Indų estetika tampa kur kas artimesnė kai kurioms vakarietiškoms nuostatoms bei aktualijoms, traktuodama meną ir grožį ne iš įprastinių metafizinių pozicijų, bet per Kamą, tapatinamą su žemiškosios, empirinės, juslinės patir-

---

*Karma (iš sanskr. Karma(n) — veiksmas, poelgis). Karmos dėsnis — tai žmogaus likimo dėsnis, aiškinantis ir nulemiantis žmogaus persikūnijimo po mirties (ir visos persikūnijimų grandinės) sėkmę. Pastaroji priklauso nuo to, kaip dabar (t.y. šiame gyvenime) žmogus gyvena ir elgiasi, taip jam bus atlyginta ir artimiausiame persikūnijime.

ties sfera. “Kama Sutra” savo žemiškąja išmintimi ir erotinio meno meistriškumą puoselėjančių praktinių patarimų išradingumu nė kiek nenusileidžia vakarietiškiems senovės Romos ir renesanso laikų tokio pobūdžio traktatams. Vakarų mene, ypač literatūroje, apie šias temas buvo pradėta kalbėti vis atviriau ir atviriau, tačiau jos niekuomet neįsivyravo suasketinto, intelektualizuoto filosofinio mąstymo tradicijose, nulėmusiose ir jų plotmėje besiplėtojančios Vakarų estetikos charakterį. Visuose iki šių dienų išlikusiuose Platono, Aristotelio ir net Epikūro traktatuose erotinio gyvenimo malonumai tam tikra prasme ignoruojami.

Kalbant apie ilgus amžius besitęsiantį Vakarų meno atitolimą nuo Vakarų estetikos, į akis krenta vienas charakteringas šio reiškinio bruožas. Jis išryškėja teorijoje, kurioje menas ir estetinis išgyvenimas, kaip kad įprasta, įspaudžiami į “aukštesnių” jausmų sferos rėmus. “Estetinio išgyvenimo” sampratą beveik visais atvejais stengiamasi atsieti nuo bendražmogiškų fizinių troškimų bei malonumų pasaulio. Pasak K. C. Pandey, Bharata tvirtinęs, kad “grožis juntamas būtent akimis ir ausimis... Tą patį sako ir kai kurie Vakarų estetikai — Šv. Tomas, Addisonas, Kantas”.[42] Į žemiškuosius malonumus žiūrinčių šiek tiek atlaidesniu žvilgsniu Vatsyayanos bei kitų, tiek Rytų, tiek Vakarų teoretikų nuomone, meilės menas — *ars amatoria* turi teisę vadintis menu ir savo ruožtu būti plėtojamas. Estetinį išgyvenimą (traktuojant jį plačiąja prasme) galima patirti ir “žemesniaisiais” jutimais — lytėjimu, uosle, skoniu. Indų estetika, pritardama indų meno tradicijoms, apskritai toleruoja erotinį meną, jei tik jis yra saikingas, rafinuotas ir paklūstantis nustatytiems kanonams. Tam palankiai pasitarnauja ir jame griežtai įtvirtintos religinio bei visabūtiškojo simbolizmo tradicijos, kurių laikymasis anaiptol neskatina jokio vidinio konflikto, gėdos ar nuodėmės jausmo. Visų pasaulio šalių psichologai, kalbėdami apie žemesniuosius jutimus, pripažįsta, kad bet kokios sudėtingos formos atžvilgiu jų galimybės yra ribotos, bet tai nekliudo Rytų menininkui tokių savybingų jutimų (kaip kad ir kvapas) sutaurintai ir rafinuotai įprasminti, sykiu įvesdinant juos į vaizduojamojo meno sritį.

Nors nuo XIII a. indų estetikoje lyg ir neišryškėjo esminių pakitimų ar naujų idėjų, tačiau čia vis dar pasirodo vienas kitas filosofiniu požiūriu reikšmingesnis ir originalesnis veikalas, gvildenantis šiuolaikinio meno problematiką. Šį kartą pirmiausia turiu omeny Lucknowo universiteto profesoriaus Radhakamalo Mukerjee veikalą “Socialinė meno paskirtis”[43]. Tarp daugybės autoriaus išleistų knygų, didžiąja dalimi gvildenančių ekonomines bei sociologines dabartinės Indijos problemas, figūruoja ir keletas menui skirtų darbų. Iš jų galima paminėti “Misticizmo teoriją ir meną” bei “Socialinę vertybių struktūrą”. Mukerjee žvelgia į juose keliamas problemas ne istoriko, o teoretiko akimis, pasitelkdamas visą plačią kultūrinę istorinę erudiciją. Jis, kaip matyti, yra puikiai susipažinęs su visų epochų Rytų ir Vakarų menu. Jam gerai žinoma ir visa Vakarų psichologijos, psichoanalizės, socialinių mokslų bei estetikos problematika, ir visos Rytų filosofijos idėjos. Šias žinias jis įvairiais būdais stengiasi įvesdinti į pasaulinio meno pažinimo kontekstą. Savo įžvalgas ir hipotezes prof. Mukerjee formuluoja, vedinas indiškosios prigimties ir pasaulėjautos, nors sugeba pažvelgti į Vakarų civilizaciją nepaprastai supratingu žvilgsniu.

VIII
Klasikinės japonų estetikos kategorijos

Kaip bebūtų keista, japonų estetikos veikaluose galima dažnai sutikti visai kitokio pobūdžio estetines kategorijas, kurias būtų įdomu palyginti su indų *rasa*. Iš jų pirmiausiai paminėtina *aware*, kuri verčiama kaip "nostalgiškas jausminis atsakas", "švelnus melancholiškumas" ar "grauduliu nuspalvinto daiktų žavesio jausminis atliepimas". *Aware* siejama ne vien su vidiniu jausmu, o būtent su tuo, kas atsispindi išorinio pasaulio daiktuose. Vakarų psichologai pasakytų, kad jausmas nukreipiamas į išorinį objektą arba paverčiamas viena iš jį apibūdinančių estetinių savybių. Tai būtų užuomina į savotišką žmogaus širdies ir proto harmoniją, o kita vertus, galima būtų kalbėti ir apie visų išorinio pasaulio reiškinių bei formų darnią būtį — tų reiškinių ir formų, kurie dažnai tik pasirodo ir tuoj vėl išnyksta, suspėdami kuo nors pradžiuginti arba nustebinti. XVIII a. pabaigos (literatūros estetikas — *vert.*) Motoori Norinaga pavadino *aware* pagrindiniu visos Heian laikotarpio literatūros, ir pirmiausia Murasaki romano "Genji monogatari"[44] estetikos bruožu. Pasak jo, šis romanas nuo pradžios iki pabaigos yra persmelktas *mono no aware*, "jausminiu daiktų žavesio atliepimu", atsispindinčiu kad ir žodžiuose apie vystančią gėlę ar neišverktą ašarą.

Galima būtų paminėti ir dar keletą aristokratinei Heian bei vėlesnių laikotarpių literatūrai būdingų sąvokų, įvardijančių atskirus estetinio išgyvenimo niuansus: *en* (kerinčiai žavingas), *okashi* (džiaugsmingas, linksmas, sąmojingas), *miabi* (santūriai žavingas, subtiliai malonus, simpatiškas). Savo prasme beveik nesikeisdamos, jos tačiau ryškiai kontrastavo su *makoto* ("atlapaširdžiu tiesumu", "nuoširdumu").[45] Verta paminėti ir dar vieną senos kilmės kategoriją, ilgainiui vėlyvaisiais viduramžiais įgavusią labai savotišką estetinę prasmę — tai *sabi*. Ji buvo siejama su tuo ypatingu ir nepakartojamu grožiu, kuris slypėjo senuose, nudėvėtuose, laiko dulkių išblukintuose daiktuose.[46]

Kita itin svarbi japonų estetikos teorijose aptariama sąvoka — tai *yügen*. Ji iš esmės įkūnijo Kamakura epochai būdingus grožio idealus, nusakydama "tai, kas gilu, nepasiekiama ir slėpininga, kas nėra taip lengvai suvokiama ar įvardijama".[47] Kažkuria prasme ji tarsi neaiškiai, abstrakčiai susimbolinama. Kaip ir *rasa*, ši kategorija tinkamiausiai prigijo ir buvo išplėtota klasikinės dramos estetikoje. Jos estetinės teorijos autoriumi tapo žymus dramaturgas, aktorius, teatro trupės vadovas ir spektaklių organizatorius Zeami* (1363—1443), įkvėpęs ir pastatęs daugelį No teatro vaidinimų. Jis pavertė No "simboliniu teatru, kur visa, kas svarbiausia, perteikiama ne vaidyba, o užuominomis". Pagrindiniu veikėju čia dažnai tampa šešėlis ar kito pasaulio dvasia. Šokis ir judesys gali atverti mirties pasaulio perspektyvą ir priminti apie būties nešulio skausmą.

Yügen sąvoka, traktuojant ją kaip paslaptingą galią, buvo tapusi estetinio vertinimo kriterijumi, tačiau Zeami išplėtojo ją į "visuotinį estetinį No teatro principą, apjungiantį ir pagrindžiantį visus jo elementus".[48] *Yügen* buvo siejama su tuo ypatingu ir nepakartojamu dvasiniu praregėjimu, kuris patiriamas tik aukščiausiame meninio išgyvenimo lygmenyje. Savo įprasminimu ji atliepė pagrindines zeniškosios pasaulėžiūros tiesas ir buvo vartojama, nusakant tiek išorinį objektą, tai yra meno kūrinį, tiek jo sužadintus jausmus.

Makoto Ueda, vadovaudamasis Zeami teorija, atskleidžia kai kuriuos gilesnius *yügen* prasmės niuansus.[49] Pasak jo, tai "daikto sielos grožis, meninės išraiškos pagalba atsiskleidžiantis išoriniam pasauliui... jis išreiškia daiktų būties slėpinynuose glūdinčią "aukščiausią prasmę"... tai per kūrėjo dvasios prizmę perleista "tikroji būtis". "*Yügen* byloja apie subtilų žavesį, derantį su niūria ir beviltiška rezignacija — pastarosios samprata atsirado, pripažinus žmogaus bejėgiškumą kosminių jėgų ir kintančios būties akivaizdoje. Šis *yügen* niuansas arba savybė įprasminamas dar ir žodžiu "taurumas", kuris būdingas kad ir santūriam, prislopintam, laiko paženklintam senatvės grožiui. Meninės išraiškos pagalba bandoma atskleisti išorės pasauliui sunkiai apčiuopiamus ir įvardijamus žmogaus dvasios slėpinynus. Pasak Makoto Uedos, Zeami suponuoja animistinę bendrabūtiškosios visatą valdančiosios dvasios koncepciją. Savo meno teorijoje jis bando derinti sintoistinės, konfucianistinės, buddhistinės pasaulėžiūros idėjas, taip pat kinų–japonų poezijos bei kaligrafijos estetikos elementus.

Tiek Indijos, Kinijos ir Vakarų, tiek ir Japonijos meno teorijose dramos bei poezijos sampratai pirmiausia turėjo įtakos jų didaktinio, moralinio ir socialinio vaidmens suvokimas. Tačiau ilgalaikė visose pasaulio šalyse propaguoto meninio auklėjimo patirtis parodė, kad aukšti moraliniai idealai — tai anaiptol ne viskas; menas turi tapti dar ir estetine vertybe.

Kalbėdamas apie XVII a. poetą Basho (Basio), Makoto Ueda atskleidžia kai kuriuos haiku poezijos estetikos aspektus. (Haiku — tai vienas pačios

---

*Kai kuriuose angliškuose tekstuose ši pavardė rašoma Seami, bet patys japonai ją transkribuoja į anglų kalbą kaip Zeami.

glausčiausios formos eilėraščių, kurį sudaro septyniolika skiemenų, išdėstytų trimis eilutėmis.) Basho, tapęs tokių eilėraščių tradicijos pradininku, orientavosi pirmiausia į poezijos "viršasmeniškumą", kuomet poetas pamiršta savąjį "aš", susitapatindamas su tuo, ką jis išvysta gamtoje. Poetas įsigyvena į šio daikto ar būtybės gyvenimą, įsijaučia į jo jausmus, ir taip gimsta jo eilės; esamasis daiktas ir poetas nebegali egzistuoti atskirai. Visatą valdanti jėga, negalėdama jausti kaip atskira būtybė, pakyla virš bet kokio asmeniškumo; poetas nuslopina savyje bendražmogiškuosius pradus. Makoto Ueda pamini ir kitas Basho kūryboje išplėtotas estetines kategorijas — *sabi*, *shiori*, *hosomi*; dvasios pakilumą, malonų dvelksmą, atgarsį, susimąstymą (refleksiją) ir linksmumą, šviesumą. *Sabi* kilusi iš *sabishi*, reiškusios "vienišą" ar "visų apleistą".[50]

Clay Lancaster, kalbėdamas apie tradicinių Rytų (pirmiausia Japonijos) ir Vakarų architektūros meno principus, atskleidžia jų kontrastingumą, bandydamas pažvelgti į visa tai šiuos principus pagimdžiusių religinių ir filosofinių idėjų šviesoje.[51] Vienas būdingiausių vakarietiškų statinių bruožų — tai jų masyvumas, ryškiai kontrastuojantis su rytietiškų konstrukcijų trapumu, liaunumu. Pastarųjų savybė kaip tik atliepė Lao tzu žodžius: "Išgyvena tas, kas lankstus; sustingimas — tai mirtis; ir kas per gyvenimo audras, užuot sustabarėjęs, išlieka minkštas ir lankstus, tą galima vadinti išties nepaprastai stipriu". Prof. Lancaster išvardija aštuonis esminius Vakarų ir Rytų architektūros skirtumus: "1) pirmoji palieka masyvumo, antroji — lengvumo ir grakštumo įspūdį; 2) pirmojoje pastatas projektuojamas, atsižvelgiant į jo formą, antrojoje — į jo apimtį; 3) pirmojoje projektuojama iš atskirų dalių, antrojoje — iš vientisų architektūrinių blokų; 4) pirmojoje orientuojamasi į perdėtą puošnumą, antrojoje — į paprastumą ir natūralumą; 5) Vakaruose pastatas komponuojamas, pabrėžiant vertikalę, o Rytuose — horizontalę; 6) Vakarų architektą su jo kūriniu sieja tiktai formalūs ryšiai, o Rytų architektą — giluminis dvasinis ryšys; 7) pirmojoje siekiama išorinio įspūdingumo, antrojoje stengiamasi kuo raiškiau atskleisti vidines panaudojamos medžiagos savybes; 8) Vakaruose pastatas neturi nieko bendro su jį supančia gamta, o Tolimuosiuose Rytuose jis tarsi susilieja su aplinka". Visi šie požymiai yra glaudžiai susiję su ilgaamžėmis jų kultūrinės aplinkos tradicijomis.

Kol kas sunku tiksliai pasakyti, ar šios nuostatos susiformavo Rytų architektų ir estetikų galvose jau iš anksto, ar veikiau buvo padiktuotos religinės ir filosofinės pasaulėžiūros tradicijų. Žmonės retai kada galutinai suvokia ir įvertina gimtosios kultūros savitumą ir iš jos idėjų susiformavusių meninių stilių reikšmę, kol nesusiduria su visiškai priešinga ir svetima kitos šalies ar laikotarpio kultūra. Net ir tuomet, kai kritikai ir filosofai nėra parinkę estetiniams meno principams tikslių formuluočių, šie komparatyvistinės analizės dėka gali sąmonėje išsikristalizuoti. Tokiu atveju reikia sugebėti pažvelgti į kultūrines tradicijas, kaip ir į patį jų pagimdytą meną, jų pačių akimis.

Nuo XVII a. Japonijoje paplito Ukiyo-ė (Ukiė) stiliaus menas, kuriame buvo atvaizduojami žemiški, kūniški "permainingo ir laikino pasaulio" malonumai ir kurį tam tikra prasme galima vadinti lyg ir vulgaroku, natūralistiniu ir

dekoratyviu. Bet žiūrint buddhizmo akimis, tokių žemiškų malonumų efemeriškumo atvaizdavimo moralinė ir religinė prasmė, be kita ko, buvo savotiškai simboliška. Pasaulio trumpalaikiškumą supratusios visuomenės iškeltoms erotinio gyvenimo ir materialinėms vertybėms buvo iš dalies priešpastatytas *giri* idealas, reiškęs savikontrolės būtinybės padiktuotą moralinį įsipareigojimą ir įkūnytas draminiuose Chikamatsu veikaluose.

Šiuolaikinis zen pasaulėžiūros populiarintojas ir teoretikas D. T. Suzuki kai kurioms šioms estetinėms kategorijoms suteikia religinę prasmę.[52] Jis priartina jas prie *kannagara*, kas reiškia sugebėjimą matyti daiktus tokius, kokie jie yra; tikrąjį dievų kelią, "absoliučiai pasyvų" dvasinį atsidavimą Amidai Buddhai. *Sabi*, pasak Suzuki, reiškia individualizuotą visiškos vienatvės pajautimą. *Aware* — tai jausminis, hiperbolizuotai jausmingas gamtos žavesio atliepimas. Mūsų jausmai keičiasi mumyse kartu su metų laikais.[53]

Kenneth K. Inada, aptardamas Shin'ichi Hisamatsu veikalą "Zen ir vaizduojamieji menai"[54], pavadino jį "bene išsamiausiu zenbuddhizmui* skirtu darbu, atskleidžiančiu Zen ir vaizduojamųjų menų vidinius ryšius". Autorius įvardija septynias specifines ir unikalias zen savybes, atsispindinčias šios pasaulėžiūros idėjų įkvėptuose meno kūriniuose. Jos egzistuoja "vienalaikiškai, paraleliai ir yra glaudžiai susipynusios viena su kita". Tai 1) asimetriškumas (*fukinsei*); 2) kasdienybės ir paprastumo poetika (*kanso*); 3) asketizuotas griežtumas ir laiko užgrūdintas tvirtumas (*koko*); 4) natūralumas (*shizen*); 5) giliaprasmis nutylėjimas arba užslėpta užuomina (*yūgen*); 6) nežabotas formų laisvumas arba formos neapibrėžtumas (*datsuzoku*); 7) rimtis, susikaupimas (*seijaku*). Autoriaus nuomone, didžiosios Ise miesto Shinto (shintoistų) šventyklos architektūra anaiptol nepasižymi tokiomis savybėmis, kaip asimetriškumas, formų laisvumas, asketizuotas griežtumas ir tvirtumas.

Kiekviena konkrečiai įvardinta estetinė sąvoka, vartojama skirtingais laikotarpiais ir skirtingų autorių veikaluose, apibūdindama skirtingų meno kūrinių ir tikrovės daiktų savybes, įgauna vis kitokių prasminių nuotaikos bei jausmo niuansų. Tą patį būtų galima pasakyti ir apie indiškosios *rasa* bei europietiškosios "grožio" bei "didingumo" kategorijų interpretacijas.

**Zen* (dzen), Kinijoje vadinamas *ch'an* (čan), kilęs iš sanskr. *dhyana*, reiškusio meditaciją. Zenbuddhizmas — tai Mahayanos (Mahajanos) buddhizmo pakraipa, mąstymas bei gyvenimo būdas, sąlygoti ch'anbuddhizmo idėjų, plitusių Kinijoje VI a. (jas pradėjo skelbti iš Indijos atkeliavęs dvidešimt aštuntasis buddhizmo patriarchas Bodhidharma) ir suklestėjusių Japonijoje XII—XIII a. Zenbuddhizmas moko, kad pagrindinė priemonė ir kelias, vedantys į "Buddhos prigimtį" yra meditacija, "Buddhos atradimas savyje". Tačiau ši meditacija — tai ne vien pasyvus atsiribojimas nuo išorinio pasaulio, susitelkus savyje,— tai kasdienė veikla, visuose daiktuose bei reiškiniuose stengiantis įžvelgti Buddhos prigimtį. Prašviesėjimas gali ateiti bet kurią akimirką, net jo nelaukiant, tik vidujai pasiruošus jį sutikti.

IX
Kai kurios tradicinės kinų tapybos estetikos teorijos

Japoniškoji *yügen* sąvoka, siejama su meno kūrinyje slypinčia dvasine galia, kažkuria prasme artima kinų tapyboje iškeltam "dvasinio atsako" idealui. Jis tapo pirmuoju iš visiems žinomų Šešių tapybos principų, kuriuos V a. pabaigoje įvedė Hsieh Ho (Se Che). Sinologai ilgą laiką ginčijosi dėl jo tiesioginių ir perkeltinių reikšmių. Osvald Siren apibrėžia jį kaip "gyvybiškos dvasios ir būtiškosios energijos virpėjimą ar susiklausymą" ir kaip "visatos harmoniją įkūnijančią dvasinę jėgą, suteikiančią vaizduojamiems daiktams gyvastį, savybingumą ir būtiškąją prasmę, o sykiu leidžiančią atskiram menininkui susilieti su visatą valdančiuoju darninguoju pradu". "Dvasinis atsakas" pirmiausia siejamas su menininko sieloje slypinčiomis dvasinėmis jėgomis ir jų įkūnijimu meno kūrinyje. Jis virsta "jo dieviškojo kūrybinio genijaus skleidžiamu aidu, atsiliepiančiu jo ranka brėžiamų linijų ir formų skambesy".[55]

Bet kuris tapybos meno specialistas sutiks, kad vieni potėpiai gali pulsuoti gyvybe, užkrėsti savo vitališkumu, tuo tarpu kiti pasirodys vangiais, negyvais, bet šis jų esminis skirtumas pastebimas tik įgudusiai akiai. Tą patį būtų galima pasakyti apie skirtingai skambančias poetines ar muzikines frazes bei atlikėjišką jų interpretaciją. Tad ši idėja taikytina įvairiems menams. Tam tikra prasme ją galima vadinti subjektyvia, kadangi tokias teigiamybes, kaip "vitališkumas" ar "vibravimas", žiūrovas gali priskirti bet kuriam meno kūriniui, vedinas savo paties įsijautimą atliepiančių minčių. Meno teoretikai ir estetikai niekaip nesutaria, kuriuose kūriniuose šis dvasinis atsakas patiriamas stipriausiai. Šiuo klausimu buvo ginčijamasi ir senovės Kinijoje. Bet atsižvelgiant į tai, kad įgudusiam žiūrovui vieni kūriniai gali pasirodyti itin "vitališki", o kiti — anaiptol ne, šią idėją reikėtų vadinti savotiškai objektyvia. Vaizduodamas bet kokį pasirinktą daiktą — kad ir seną gumbuotą pušį — menininkas visa savo širdimi

stengėsi pajusti ir vizualiai įkūnyti jo "sielos virpesius", suteikiančius jam savitumą ir įprasminančius jo nepakartojamą būtį.[56]

Likusieji penki Hsieh Ho principai skamba taip: antrasis — tvirtas kontūras, arba konstruktyvus teptuko panaudojimas; trečiasis — tikroviškas objekto išvaizdos perteikimas; ketvirtasis — daikto savitumą atitinkantis spalvinimas; penktasis — darnus ir sistemingas erdvinis daiktų išdėstymas (komponavimas) ir šeštasis — sekimas klasikinių kūrinių pavyzdžiais arba kopijavimas. Nors, kaip pastebi Siren, šių visų Šešių principų įvardijimu Hsieh Ho neatvėrė nieko naujo, tačiau juose "buvo sukoncentruotos tradicinės esminės tapybos meno nuostatos, ir jie niekuomet nebuvo visiškai nuvertinti ar pakeisti kitais atitinkamai reikšmingais principais".[57] Beje, dauguma tapybos estetikų, pradedant Tang dinastijos laikų ir baigiant šių dienų specialistais, pabrėžia klasikinį konfucianizmo iškeltą meno idealą, pagal kurį menas turįs įteisinti teisingo valdymo idealus. Antai Chang Yen yuan (Čžan Jan juanas, 845 m.) aiškino šiuos Šešis principus, ir ypač pirmąjį, labai netradiciškai, suteikdamas jam metafizinę prasmę. Pastarąjį jis vadino "dvasine jėga, suteikiančia vaizduojamiems daiktams gyvastį, savybingumą ir būtiškąją prasmę; tai kažkas, kas susieja atskiro menininko kūrinius su visabūtiškuoju harmoninguoju pradu". Tas kažkas, "gyvavęs menininko sieloje, vėliau išsilieja jo kūriniuose... tarsi jo dieviškojo kūrybinio genijaus aidas, atsiliepiantis jo ranka brėžiamų linijų ir formų skambesy".[58] Konfucianistinės, taoistinės ir buddhistinės tradicijos mąstytojai vienbalsiai teigė, jog "norint perprasti daikto esmę, reikia pačiam juo tapti, jį sąmoningai atliepiant ir mintimis pasiruošiant priimti be jokių intelektualinių svarstymų". Tokiu būdu subjektyvumas ir objektyvumas atliepia vienas kitą.

Pasak Sireno, pirmasis principas bene išsamiausiai nusako visą tapybos esmę. Jis įkūnija gyvenimo ir visuotinės gyvybinės sklaidos, gimimo ir būties dinamiškumo, harmoningos tarpusavio egzistencijos idėjas. Pristatydamas antrąjį principą, Siren sako, kad juo visais laikais buvo įvardijamas vienas svarbiausių kinų tapybos bruožų — tai buvo "tapytojo meistriškumo *sine qua non**". (Kinijoje tapyba tušu užėmė žymiai svarbesnę vietą negu Vakarų dailėje.) Trečiuoju principu (tikrovišku objekto išvaizdos perteikimu) orientuojamasi ne tiek į tikslų realizmą, kiek į kuo objektyvesnį gamtiškojo pasaulio atspindėjimą; čia kalbama veikiau apie vieno ar kito pasirinkto daikto dvasios ar simbolinės prasmės išreiškimą per jo formą.

Štai kaip profesorius Clay Lancaster, kurį anksčiau citavau, kalbėdamas apie šešis indų tapybos "dėsnius", apibendrintai formuluoja Šešis kinų tapybos principus: "Pirmasis — dvasinis pradas, antrasis — linijinis struktūravimas, trečiasis — atvaizdavimas, ketvirtasis — apipavidalinimas, penktasis — komponavimas, šeštasis — mokymosi metodas".[59] Toliau jis sugrupuoja visas šias dvylika formuluočių poromis, vienijamomis tos pačios bendros sampratos (idėjos). "Kinų dvasinis pradas (1) atitinka indų *rasa* (estetinių nuotaikų) įkūnijimą (3); kinų linijinis struktūravimas (2) — indų spalvinį modeliavimą (6); kinų vaizdo atiti-

*"Būtina sąlyga", "būtina prielaida" (*lot.*).

kimas daiktui (3) — indų paviršinių bei vaizdinių elementų perteikimą (5); Hsieh Ho komponavimas (5) — atitinka Yasodharos sekimą kanonizuotomis proporcijomis — "proporcijų kanonus" (2)". Yra ir skirtumų. "Kinai į pirmą vietą iškelia dvasią, o indai — vaizdinių elementų tipizavimą, neturintį jokių atitikmenų pagrindinių kinų principų tarpe... Be poros lieka ir ketvirtasis indų tapybos komponentas — jausmingumo ir žavesio įkūnijimas". Indai neteikia didesnės reikšmės meno kūrinių kopijavimui ir neakcentuoja techninių įgūdžių (meistriškumo) svarbos. Indai suvokia formą iš esmės per proporcingumą, o kinai — per erdviškumą.

Kinų tapybos istorija pakankamai išsamiai yra išdėstyta dideliame Kuo Jo hsü (Go Žo siujaus) veikale "Viskas apie tapybą, ką teko girdėti ir matyti".[60] Šis veikalas rašytas XI a., yra turtingas teorinių apibendrinimų, tarp kurių galima aptikti ir tokį teiginį, jog "dvasinis susiklausymas" randasi ne iš įgudimo, o iš prigimties." Kalbėdamas apie progresyvias ar dekadansiškas meno tendencijas, autorius nesistengia jų vertinti besąlygiškai ir kategoriškai. "Vienose srityse dabartiniai laikai atsilieka, vienok darydami vis spartesnę pažangą kitose". Kuo Jo hsü pamini daugybę tapytojų, suklasifikuoja juos pagal kilmę ir trumpai apibūdina, vienus apdovanodamas pagiriamu žodžiu, kitiems nepašykštėdamas kritinių pastabų. Deja, jo kritiniai vertinimai, būdami padriki ir migloti, negalėjo pretenduoti į kokius nors vertinimo kriterijus.

Senų paveikslų kopijavimas Kinijoje buvo įgavęs visuotinės tradicijos mastą, o kadangi tuo užsiiminėjo net ir talentingi menininkai, tai šiandien dažnai sunku atskirti originalius darbus nuo kopijų. Kopijavimo tradicija anaiptol ne visuomet trukdė reikštis atskiroms originalioms kopijuotojo talento savybėms. Sakanishi cituoja Ku K'ai chih (Gu Kai dzi) žodžius: "Jeigu teptukas ir akis veržte veržiasi pirmyn, kopija jau nebetaps vien paprasta reprodukcija — ji bus paženklinta ir tam tikru kopijuotojo dvasios savitumu". Vis dėlto čia nebuvo pernelyg vaikomasi radikaliai novatoriškų idėjų ir formų, kas taip būdinga šiuolaikinei Vakarų kultūrai, kurioje kūrybinės individualybės atskleidimas dažnai yra paverčiamas aukščiausia menininko intencija bei pagrindiniu jo kūrinių vertinimo kriterijumi, o sykiu ir svarbiausiu meniniam lavinimui keliamu uždaviniu.

Savo glaustame ir konkrečiame straipsnyje "Apie Haieh Ho *Šešis principus*"[61] Wen Fong kritiškai apibendrino ilgalaikius prieštaringus Šešių principų aiškinimus. Pasak autoriaus, jų anaiptol negalima vadinti kokia nors nuosekliai pateikiama vertybinės analizės schema. "Tik pirmasis iš Šešių principų — "Fa" (metodas) — gali būti tiesiogiai siejamas su vienų ar kitų privalumų atskleidimu". W. Fong nuomone, antrasis, trečiasis ir penktasis principai, nepretenduodami į jokį vertybiškumą, tik įvardija svarbiausius kinų tapybos technikos aspektus: linijų išvedimą (štrichavimą), spalvinimą, atvaizdavimą ir erdvinį formų išdėstymą (komponavimą). Šeštasis principas — kopijavimas — nurodo į visiškai savarankišką meną. Geroje kopijoje turi atsispindėti puikus šių tapybos technikos elementų įvaldymas; o jeigu ji perteiks ir tą subtilų, neblėstantį "dvasinį susiklausymą", "gyvasties virpėjimą", tai ją bus galima vadinti pačia tobuliausia kopija.

W. Fong linkęs tapatinti šiuos Šešis principus su XVIII a. teoretiko Antono Mengso įvardintaisiais Vakarų tapybos "kanonais" ir "komponentais". "Dvasinio atsako" vietą Mengso sąraše pakeičia "harmonija ir grakštumas", "linijų vedimą" — *chiaroscuro*, "kopijavimą" — "žmogaus kūno proporcijos".

Tsung Ping (Czun Binas, 375—443) savo eseistinėje "Pratarmėje į peizažinę tapybą" įvardijo šio žanro ankstyvosios kinų tapybos tradicijas nulėmusį kūrybinį idealą. Pasak Jameso Cahillo[62], čia turėta omeny siekimas "(piešiamu vaizdu) taip sujaudinti žiūrovą, kaip jį sujaudintų tikrovėje prieš jį atsiveriantis reginys". Stebint (paveiksle) besikeičiančius vaizdus, buvo galima vaizduotėje tarsi persikelti į juos ir keliauti. Pasak Tsung Ping, gamtoje visos formos, regis, keri kažkokiu nežemišku žavesiu, "ypatingu dvelksmu", "nepakartojamu aromatu". (Čia galima prisiminti indų *rasa* sampratą.) Subtilių pojūčių žiūrovas tam nelieka abejingas. XI a. tapytojai savo žvilgsnį nuo žmogaus perkelia į gamtą, ilgam joje užsimiršdami. Tačiau, kaip tęsia J. Cahill, XI a. pabaigoje pakito ir pats meno idealas — nūnai menas paverčiamas asmeninių jausmų ir minčių raiškos priemone, padedančia atverti savo sielos pasaulį kitų žvilgsniui.[63] Taip ilgą laiką buvo suprantama muzikos, poezijos bei kaligrafijos paskirtis, o Su Shih (Su Ši, 1036—1101) netrukus subūrė grupę tapytojų intelektualų, pritaikiusių šią nuostatą ir tapybai. Atsirado daugybė "individualizuotų", "netradiciškų", "spontaniškų" stilių, kuriais, užuot perteikus gamtą ar vaizduojamųjų daiktų išorines savybes, veikiau buvo išreiškiama vieno ar kito menininko individualybė. (Tai įvyko žymiai anksčiau, nei atsirado vakarietiškasis romantizmas, lygiai kaip kad kai kurie ankstyvosios Tang epochos meno žanrai buvo užbėgę už akių šiuolaikiniam "action painting" — "veiksmo tapybai".) Tačiau kinų tapyba niekuomet taip nebuvo atsiribojusi nuo gamtiškosios tikrovės, kad pavirstų visiškai abstrakčiu ar "bedaikčiu" menu. Kaligrafija, net ir nepriklausydama vaizduojamiesiems menams, neprarado savo lingvistinių prasmių.

Prof. Soper yra paskyręs specialų straipsnį[64] vienai esminių bet kurioje estetikos teorijoje keliamų problemų, t. y. meno kanonų problemai. Savo samprotavimus jis grindžia keleto tradicinių veikalų analize, ypatingą dėmesį skirdamas Liu Taoch'un traktatui "Pastabos apie garsiuosius Sung dinastijos tapytojus". Jo pastebėjimu, Imperatoriaus rūmų akademijoje, daug kuo primenančioje tokios pat paskirties Liudviko XIV instituciją, vyravo Šiaurės Sung tapybos tradicijos. Figūrinės tapybos žanras įamžino tokį per tris šimtmečius išsikristalizavusį stilių, kurio reikalavimų, pasak Soper, nebūtų išdrįsęs pažeisti net patsai seras Joshua Reynoldsas. Tie, kurie beveik be išlygų paklusdavo klasikiniams normatyviniams principams, galėjo tikėtis aukšto įvertinimo ir pripažinimo. O į tapiusius ekscentriška maniera ar mėgusius banalius, vulgarius siužetus buvo žiūrima itin neprielankiai. Menininko privalumus apsprendė "formos, būtiškojo dinamizmo ir dvasinės nuotaikos perteikimas". Soper teigimu, spalvinimo figūrinėje tapyboje buvo atsisakyta, laikant jį vulgarumo požymiu.

Peizažinės tapybos žanre individualizuota meninė saviraiška buvo tapusi įprastu reiškiniu. Šio žanro normatyviniai principai buvo neapibrėžti, poetizuoti ar mistifikuoti. Kadangi jame pirmiausia buvo orientuojamasi į formų vienin-

gumą, erdviškumą ir tradiciškumą, tai spalva ir čia nevaidino jokio didesnio vaidmens[65]. Ilgainiui atsiradęs aukštuomenės puoselėtas gėlių tapybos žanras paskatino "dviejų idealų skilimą". Vieno įtakoje, pasak Soper, buvo atgaivinta nuo seno kinų pamėgta natūralaus, spontaniško spalvinimo technika (kad ir ant šilko ar porceliano), kurią asketizuotų pažiūrų intelektualai ilgą laiką stengėsi pakeisti monochromine tapyba. Vieniems intelektualams juodos ir baltos spalvos harmonija, įkūnijama "vienu kitu spontanišku štrichu", tebesimbolizavo taoistinį laisvės idealą. Kiti (pirmiausia Chao Ch'ang) visiškai atsiribojo nuo figūrinės tapybos tradicijų, pasinerdami į "įstabių atspalvių modeliavimo bei formų žaismo efektų" paieškas. Šios prieštaringos tendencijos, pasak prof. Soper, teoriškai taip ir nebuvo išsamiai pagrįstos kokia nors jas vienijančia idėja.

Reikia pripažinti, kad nuo Sung dinastijos laikų monochrominė ar šiek tiek paspalvinta peizažinė tapyba kinų mene vaidino nepaprastai svarbų vaidmenį. Įtakojant kinų tradicijoms šis menas suklestėjo ir Muromachi laikotarpio Japonijoje. Teoriniu požiūriu mus, ko gero, domintų ne tai, ar spalvos būdavo atsisakoma visiškai, ar tik iš dalies, o būtent kodėl taip buvo daroma. Vakarų mene panašių tendencijų galima pastebėti kad ir graikų vazų tapybos bei skulptūros žanre, pradedant helenistiniu periodu ir baigiant šiais laikais. Atskirais laikotarpiais ir atskiruose kultūriniuose regionuose atsigręžus į polichromiją, ji imama taikyti tai viename, tai kitame mene. Atsisakius jos vienur, ji tuo pačiu metu dažnai pradedama kultivuoti kitur. Jai tapus nebeaktualia, pagrindinis dėmesys gali būti nukreipiamas į dvimačių ir trimačių erdvinių formų išraišką. Kiekvieną kartą tai aiškinama įvairiomis tuometinėmis priežastimis, bet nė viena jų nebūna visiškai pagrįsta.

Pastaruoju metu Rytų estetikos studijas itin praturtino prancūzų mokslininkės Nicole Vandier-Nicolas veikalas "Menas ir išmintis Kinijoje: Mi Fou (1051—1107)".[66] Pagrindiniu šios knygos veikėju tapo Mi Fou (Mi Fu, Mi Fei) — Šiaurės Sung dinastijos tapytojas ir mąstytojas, vienas žymiausių tapytojų intelektualų, itin nusipelnęs to neramaus, maištingo laikotarpio menui ir estetikai. Savo raštuose jis pasisakė ir apie tapybą, ir apie literatūrą. Vandier-Nicolas, būdama gerai susipažinusi su visa kinų bei sanskrito literatūra originalo kalbomis, atskleidžia šio menininko kūrybinį genijų ir jo kelią iš plačios indų bei kinų Mandžiūrų (Manchu) laikotarpio estetinių tradicijų perspektyvos.

Šioje knygoje N. Vandier-Nicolas savo mintimis tarsi atstovauja indų estetikos bei ch'an (čan) ir zenbuddhizmo mistinėms tradicijoms. Ji apibūdina Mi Fou kaip mistinės-religinės pasaulėžiūros tapytoją, teigdama tai kur kas kategoriškiau, nei, tarkim, Osvald Siren. Jos manymu, tapytojai intelektualai suvokė tapybą kaip "tiesioginį prisilietimą prie to, kas nenusakoma, kaip apreiškimą, į kurį veda meninė užuomina ir nutylėjimas". "Kelią gali nušviesti tik slėpininga, iš anapus veikianti intuicija... suvedanti su Makrokosmoso širdyje slypinčiu būtiškuoju pradu". "Meno dėka galima pažinti pasaulį atspindinčios pirmapradės esybės gelmes; atskleisti tikrąsias visabūtiškosios dvasios versmes".

Apie tai, kiek pagrįstai Mi Fou ir jo amžininkus galima vadinti mistikais, tegu sprendžia specialistai. Tačiau esu įsitikinęs, kad vakariečiui meno žino-

vui, siekiančiam suprasti ir įvertinti jų tapybą bei jų teorijas, anaiptol nebūtina tapti mistinės pasaulėžiūros šalininku.

Vašingtono Freero galerijos atstovas James F. Cahill suabejojo, ar konfucianizmas iš tikrųjų, kaip kad daugelis mano, įvedė į tapybą vien šaltai akademistines tradicijas, tuo tarpu taoizmas ir ch'anbuddhizmas skatino kur kas spontaniškesnės, laisvesnės, netradicinės raiškos stilius.[67] Jis teigia, kad pačiuose ankstyviausiuose Han bei Šešių dinastijų laikams priskiriamuose išlikusiuose rašytiniuose šaltiniuose, kuriuose minima tapyba, kalbama apie iliustratyvinę, magiškąją ir moralinę jos paskirtį. Ankstyvojo konfucianizmo suformuluotas šio meno tradiciškumo bei moralumo idealas gyvavo neilgai. Įtakojant neotaoistinėms idėjoms į tapybą pradėta žvelgti kaip į vaizdinį abstrahuotą vizualinių įspūdžių įkūnijimą, o taipogi kaip į menininko jausmų, emocijų jį dominančio daikto atžvilgiu projekciją.

Vėlyvajame konfucianizme menas buvo suprantamas kaip atskleidžiantis kūrėjo asmenybės gelmes ir išreiškiantis itin subtilias ar sunkiai verbalizuojamas idėjas. Kaligrafija, kaip ir tapyba, įkūnija ir perteikia tai, kas nenusakoma žodžiais. Linijos, spalvos ir faktūrinis modeliavimas tapyboje įgauna laisvai apžaidžiamų, nuo turinio nepriklausomų raiškos priemonių statusą. Tokia samprata prieštarauja ankstyvojo konfucianizmo puoselėtai meno moralumo idėjai. Tapyba tapo neatsiejama visų humanistinių kultūrinių tradicijų dalis. Aukštesnį dvasinį lygmenį pasiekusiam žmogui buvo įmanoma kuriam laikui nukreipti savo jausmus į jį supančius daiktus bei pastaruosius atliepti, nepasiduodant jų nuolatinei įtakai ir aklai jų nefetišizuojant.

X
Kinų literatūros teorijos

Pastaruoju metu į anglų kalbą išversti du garsūs ir nepaprastai vertingi šios srities teoriniai veikalai. Pirmasis jų — tai apie 302 m. parašytas Lu Chi (Lu Či) traktatas "Wen Fu" ("Apie žodžio meną"), o antrasis — po šimtmečio pasirodęs kur kas išsamesnio turinio Liu Hsieh (Liu Se) "Dailingų žodžių širdyje iškaldintas drakonas".[68]

Reikšdamas pagarbą praeičiai, Lu Chi tarsi tęsia konfucianizmo tradiciją, bet jam, troškusiam ir sugebėjusiam parodyti savo originalumą, lygia greta buvo nesvetimos ir individualistinės pažiūros. Jis negali taikytis su dviejomis blogybėmis: perdėtu įmantrumu ir sausumu (neįtaigumu), atsirandančiais dėl jausmo stokos. Turinys, perteikiami jausmai, kalba ir forma privalo tinkamai bei darniai atliepti vieni kitus.

"Wen Fu" — tai trumpa, konspektyvi prozinė poema, aptarianti "ankstesnių dailingo žodžio meistrų pasiektas įspūdingas kūrybos aukštumas" ir tai, "iš kur randasi dailingo žodžio meno privalumai bei trūkumai". Ji turtinga šmaikščiomis metaforomis, kurių miglota prasmė pašaliečio akiai kartais atsiveria tik po ilgų aiškinimų. Čia išreiškiama pagarba klasikų talentui, pateikiami patarimai šiuolaikiniams dailingo žodžio meistrams, apibūdinamos pagrindinės šio žodžio meno srovės, įspėjama dėl daugybės šio meno meistriškumui gresiančių įvairių trūkumų, o pabaigoje lyrine forma apdainuojamas rašytojo kūrybinis kelias — jo kliūtys, kančios, džiaugsmai ir idealai. Fango vertime tekstas atitinkamai suskirstytas į tokias dalis: Pratarmė; Preliminarinės pastabos; Dėstymas; Žodžiai, žodžiai, žodžiai; Veiksmingumas; Pąįvairinimas; Poeto intencijos; Žanrai; Daugiapusiškumas; Pataisymai; Pagrindiniai fragmentai; Plagijavimas; Geriausi (įspūdingiausi) kūrinių epizodai; Penki trūkumai (beprasmiškumas (minties tuštumas), prieštaringumas, vaikymasis novatoriškumo vardan jo paties, savivaliavimas (normų nesilaikymas), lėkštumas); Įvairialypiškumas; Šedevrai; Apie poeto neviltį; Įkvėpimas; Užbaiga; Panegirika.

Lu Chi principai greta atskirų vėlyvojo konfucianizmo suformuluotų griežtų kanonų atrodo pakankamai lankstūs. Jis numato daugybę kelių, atskleidžiančių rašybos meno privalumus. “Formos įvairuoja tūkstančiais pavidalų; daiktai nebūna vienamačiai. (Poetas) gali nusižengti kai kurioms taisyklėms ir nukrypti nuo užsibrėžtų ribų, kadangi jis visas mintis sutelkęs į formos galimybių atskleidimą ir tikrovės slėpinių atvėrimą. Todėl bevelijantis akinti žvilgsnį (išoriniu blizgesiu) kuria kuo didesnį margumyną, o siekiantis minties įtaigumo vertina įtikinamumą. Norėdamas įtikinti, nesivelk į smulkmenas; norėdamas pasakyti kažką itin reikšmingo, dėstyki savo mintis laisvai ir santūriai”. Skirtingiems žanrams taikytinos skirtingos raiškos priemonės. Lyrinėje poezijoje jausmai perteikiami kuo subtiliau; laidotuvių giesmės (giedamos) liūdnai ir sielvartingai; pastabos (išsakomos) lakoniškai ir šmaikščiai; panegirikos (žeriamos) dosniai ir pataikaujančiai; skambiai ir svaiginančiai; istorinės valdžios kronikos (vedamos) kukliai ir įžvalgiai, mandagiai ir prideramai; prakalbos sakomos gražbylingai ir neįtikėtinai groteskiškai. Bet kaip savivaliauti visais atvejais uždrausta.

Įkvėpimas čia užgęsta, čia užplūsta. Būna, “iš širdies staiga šuoru pratrūksta mintys; pro lūpas ir dantis lavina veržte veržiasi žodžiai”. O būna, jausmai staiga suvangėja; poetas pasijunta toks vienišas, kaip tas nususęs kelmas, toks tuščias, kaip tas sausros išsekintos upės dugnas. Apspangusi jo galva “svyra vis žemiau ir žemiau”; jo mintys, “besiraizgančios ir besipriešinančios, per jėgą “tempiamos” į priekį”. Tuomet jis labai dažnai klysta; jis mušasi į tuščią krūtinę ir sunkiai dūsauja. Bendrai tariant, literatūrinis stilius tampa ta atspara, kuri įtvirtina idėjas; jis išpuoselėja senųjų klasikų kūrinius ir perduoda sektinus pavyzdžius ateities kartoms.

Kažkuria prasme Lu Chi literatūros sampratai artimos koncepcijos buvo kur kas išsamiau suformuluotos vėlesnio literatūros teorijos klasiko veikale, t.y. Liu Hsieh “Dailingų žodžių širdyje iškaldintas drakonas”.[69] Šis veikalas, kaip ir Aristotelio “Poetika”, liečia išimtinai literatūros problematiką, tačiau plačiomis jos traktuotėmis jame tarsi taikomasi į bendrameninius apibendrinimus. Perdėm skrupulingai išdekoruotas medžio raižinys čia lyginamas su besaikiai margamintiška literatūra, perpildyta nereikalingų išvedžiojimų ir paviršutiniškų tuščiažodysčių. Daug kur užsimenama apie muziką bei vaizduojamuosius menus.

Šią knygą kur kas drąsiau nei kurį kitą iki šiol į anglų kalbą išverstą kinų klasikinį veikalą galima vadinti bendro pobūdžio estetikos traktatu. Joje apžvelgiamos ir kritiškai įvertinamos literatūros teorijos bei vertybinės nuostatos, išsikristalizavusios Kinijoje iki šio veikalo autoriaus laikų (465—522 m.), o sykiu aptariama eilė teorinių problemų, traktuojant jas vakarietiškajam neoklasikiniam mąstymo stiliui artima maniera. Iš svarbiausiųjų klausimų galima paminėti šiuos: poezijos, kaip kanonizuotos jausminės išraiškos, aiškinimas (32 p.), prosodijos ir harmonijos kanonai (39 p.), poezijos žanrai (45—154 p.), stilius ir natūra (158 p.), metafora ir alegorija (195 p.), literatūrinės kūrybos ydos (216 p.), kūrybinės energijos bei talento puoselėjimas (222, 249 p.), vieningas formalus kalbos ir idėjų susisteminimas (225 p.).



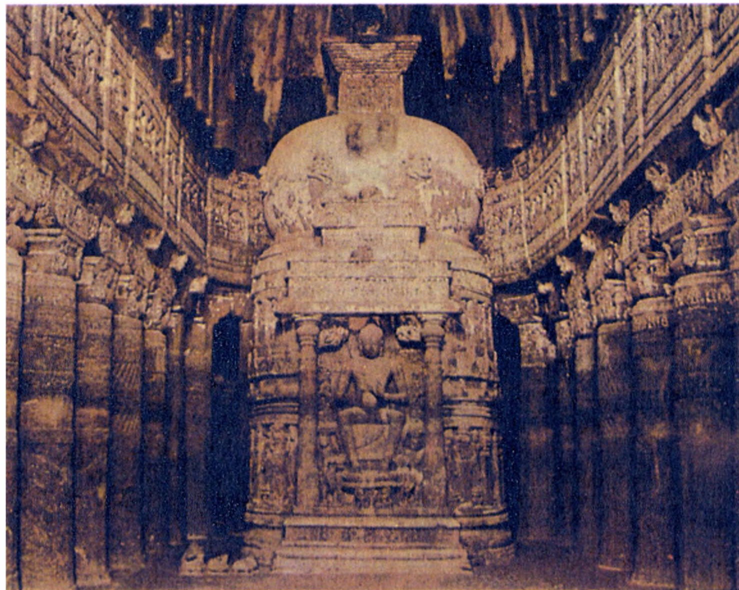
1. Yaksi. 100—50 m. pr. Kr. Akmuo, aukštis 72 cm. Indija



2. Dvi jaunos mergaitės. Satavahanos dinastijos laikotarpis. I a. pr. Kr.
Dramblio kaulo plokštė. Belgramas, Indija. Guimet muziejus, Paryžius



3. Devynioliktosios Adžantos (Ajanta) olos fasado fragmentas. VI a. pr. Kr.,Guptų laikotarpis, Indija





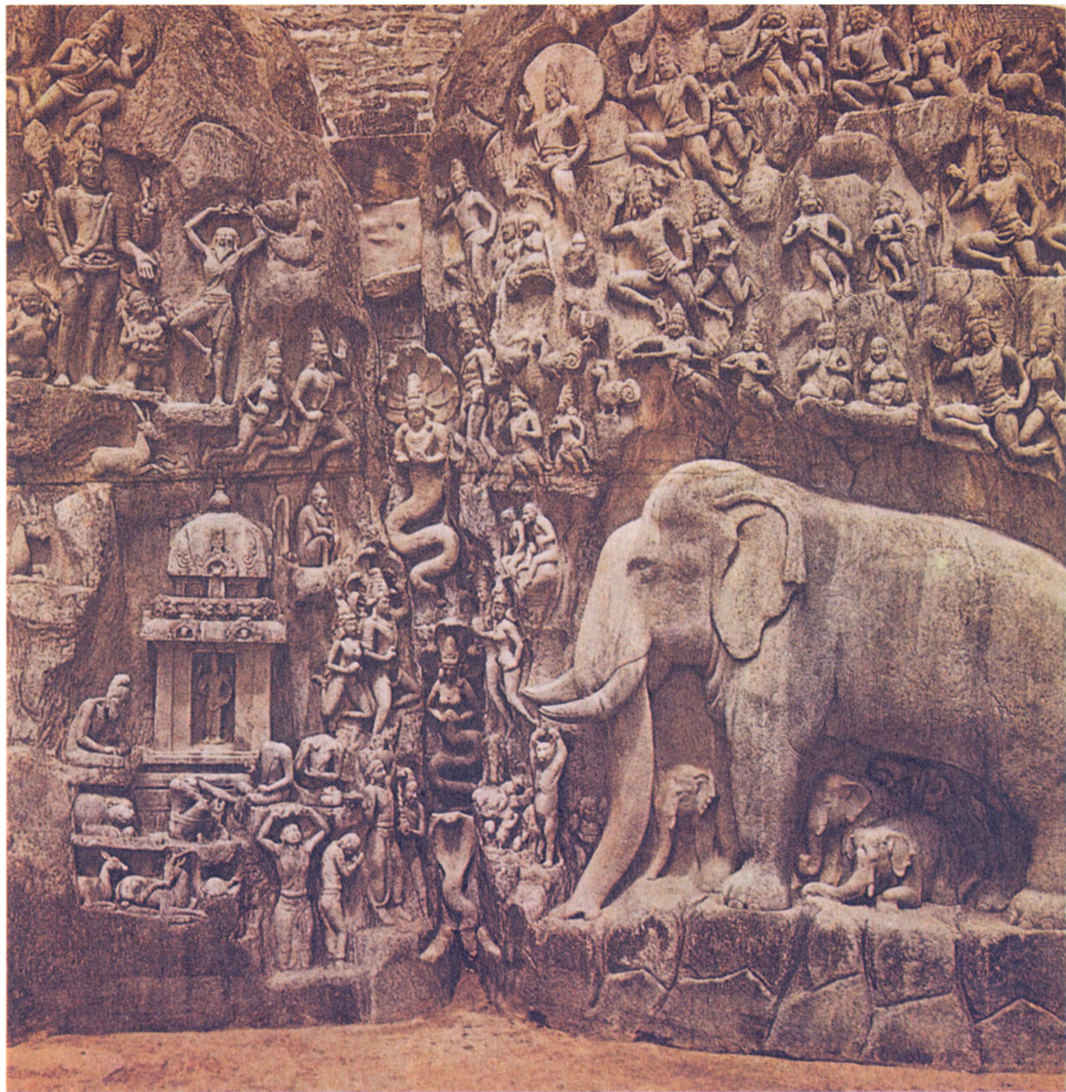
4. Dvidešimt šeštosios Adžantos olos interjeras. VI a. pr. Kr., Guptų laikotarpis, Indija

5. Scena iš rūmų gyvenimo. Freska. VI a. vid., Guptų laikotarpis. Adžantos olos, Indija



6. Moterys. Freska. Guptų laikotarpis. Adžantos olos, Indija

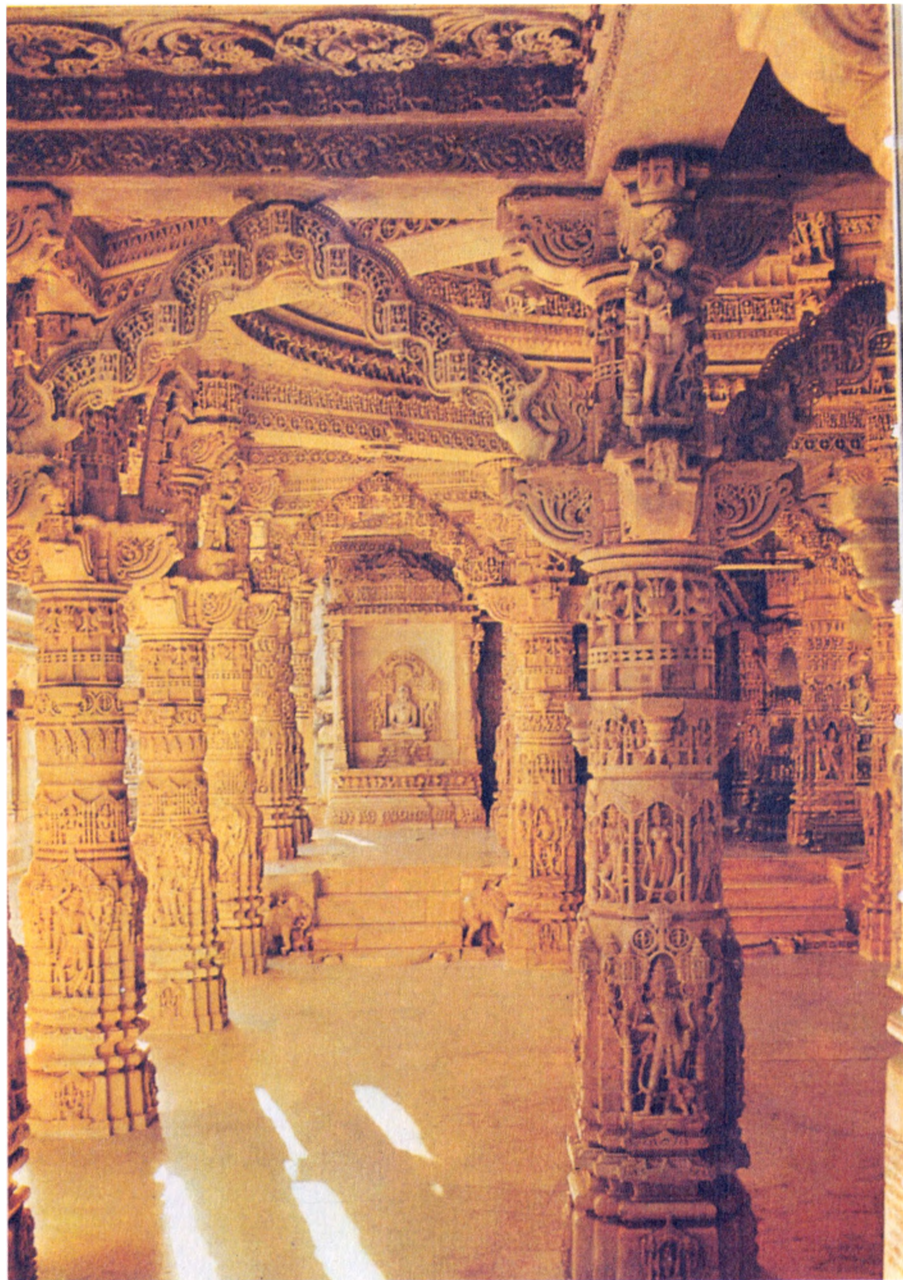




7. Buddha, besimeldžiantis tarp moterų. Freska. Guptų laikotarpis. Adžantos olos, Indija
8. Mahabalipuramo šventyklos reljefas. Gango upės pakrantė. VII a. Indija

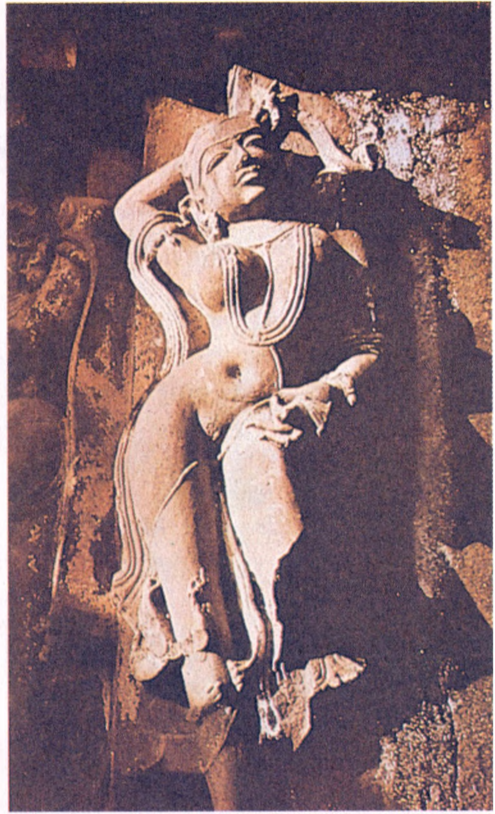


9. Kailasanathos šventykla. VIII a. Aukštis 30 m. Ellora, Indija



10. Džainistų (Jain) šventyklos interjeras. Viduramžių epocha (XI a.) Dilvara, Abu kalnas, Indija





11. Boddhisattvos torsas. V a., Guptų laikotarpis. Akmuo, aukštis 87 cm, Indija. Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas

12. Moteris. X a. Akmuo, Sitraguptos šventykla, Khadžuracho (Khajuracho) vietovė, Indija



13. Lokanatha. XI a. Akmuo, aukštis 88 cm, Indija

14. Srirangamo šventyklos portalai. Hindu meno atgimimo epocha, XV a. Indija





15. Jaunuolis, skaitantis knygą. XVII a. pr., Islamo kultūros epocha. Tapyba. Indija



16. Krishnos pagerbimas Aukso mieste. 1600, Mogholų epocha. Tapyba. Indija. Vašingtonas, Laisvųjų menų galerija



17. Karalius Baduras su Mirza Badikusamanu. XVI a. pab.— XVII a. pr. Tapyba. Indija







18. Vishnu. XVIII a. Sieninė tapyba. Diuts pilis, Cochina (Kerola). Indija. Fragmentas
19. Raga “Dipak” (“Šviestuvas”). XVII a. Miniatiūra. Kangros mokykla. Indija
20. Ragini “Kamoda”. XVII a. Miniatiūra. Kangros mokykla. Indija



21. Dangaus nimfa. V a. pab. Freska. Sigiriys olos, Šri Lanka, singalų menas



22. Sėdintis Buddha. XII a. Polonnaruva. Šri Lanka, singalų menas



23. Mahabharatos epo mūšio scenos fragmentas. XII a. Bareljefas, smiltainis. Ankoras, Kambodža

24. Bokštai, vaizduojantys Lokesvaros veidą. XIII a. Ankoras, Kambodža

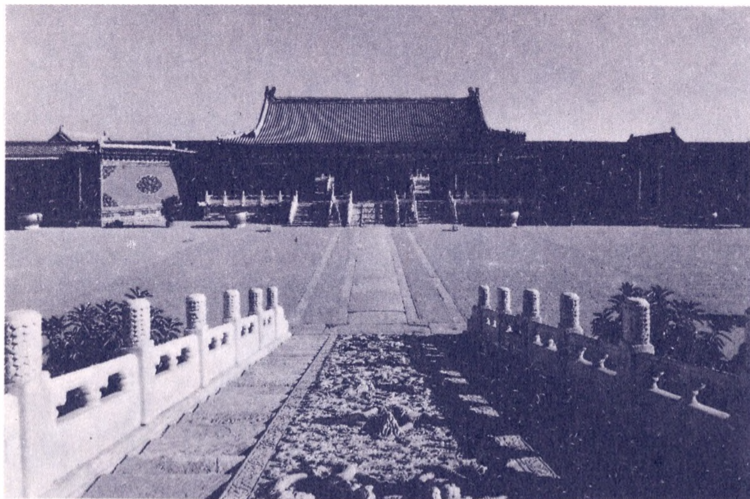
25. Milžiniška Lokesvaros galva. XIII a. Ankoras, Kambodža





26. Ankoro šventyklos ansamblis. XII a. I pusė. Kambodža
27. Scena iš Buddhos gyvenimo. Tapytas šilkas. Tibetas. Paryžius, Guimet muziejus







28. Dangaus Vartų šiaurinis vaizdas. Imperatorių rūmai, pradėti statyti XV a. pr. Kinija
29. Akmeninis Palaimos rūmų sodo Wei qi šachmatų stalelis ir senovinių būgnų formos kėdės. Imperatorių rūmai, Kinija



30. Medinis paviljonas. Imperatorių rūmai, Kinija



31. Dangiškosios Skaistybės rūmai. Imperatorių rūmai, Kinija



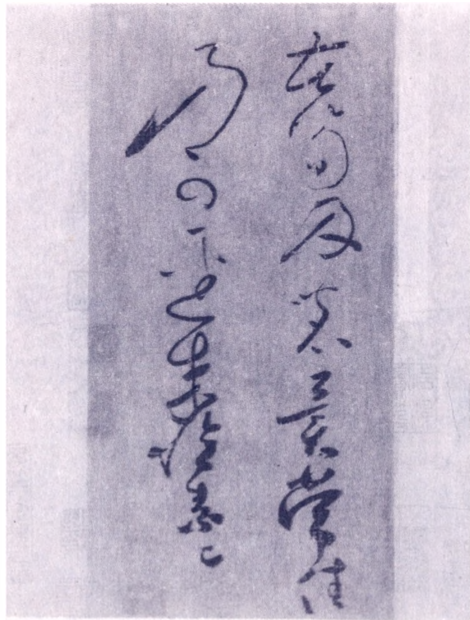
32. Pirmųjų Dangaus vartų vaizdas iš šiaurės. Imperatorių rūmai, Kinija







33. Vaza vynui. Vakarų Chou dinastija (1027—771 m. pr. m. e.). Bronza. 16,4x7,6x9,8. Kinija
34. Buddhistinė stela. Sui dinastija (589—618). Akmuo. 62,6x47. Kinija
35. Liūtas. Tang dinastija (618—906). Akmuo. Kinija



36. Huai Su. Ku Sun tie. Tang dinastija (618—906). Kaligrafija ant šilko. 25,1x12. Kinija
37. Han Kan (?). VIII a. Beždžionės ir arkliai. Tapyba. Kinija



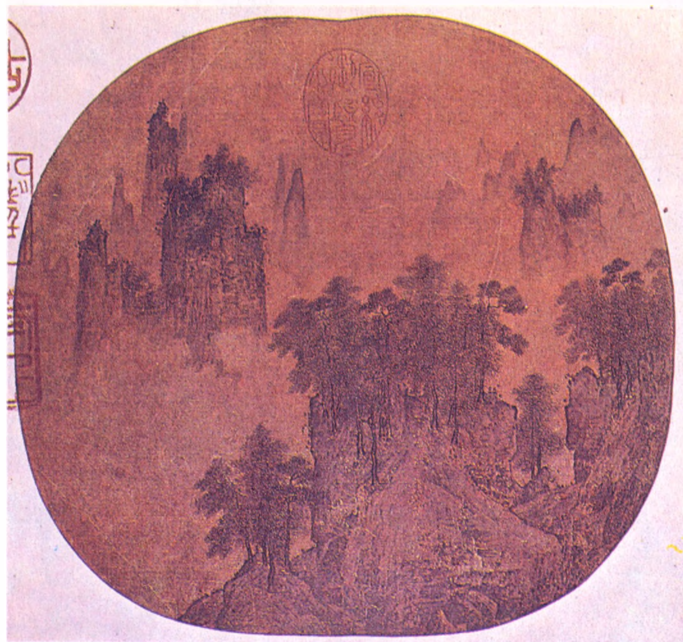
38. Kuo Shi (?). Ruduo upės slėnyje. XI a. Tapyba. Kinija
39. Nežinomas dailininkas. Paukščiai bambukų ir slyvų krūmuose. XII a. pradžia (?). Tapyba. Taivanis, Kinija





40. Ma Yuan. Nuogi karklai ir kalnai tolumoje. 1200. Tapyba. 23,8x24,3. Kinija

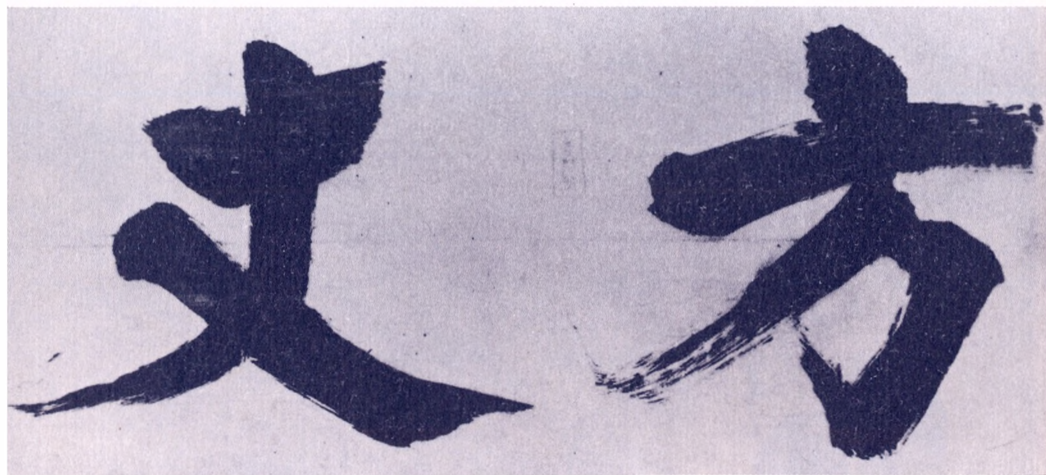
41. Li Tang. Medžiai neįprastų kalnų viršūnių fone. XII a. pr. Tapyba. Kinija



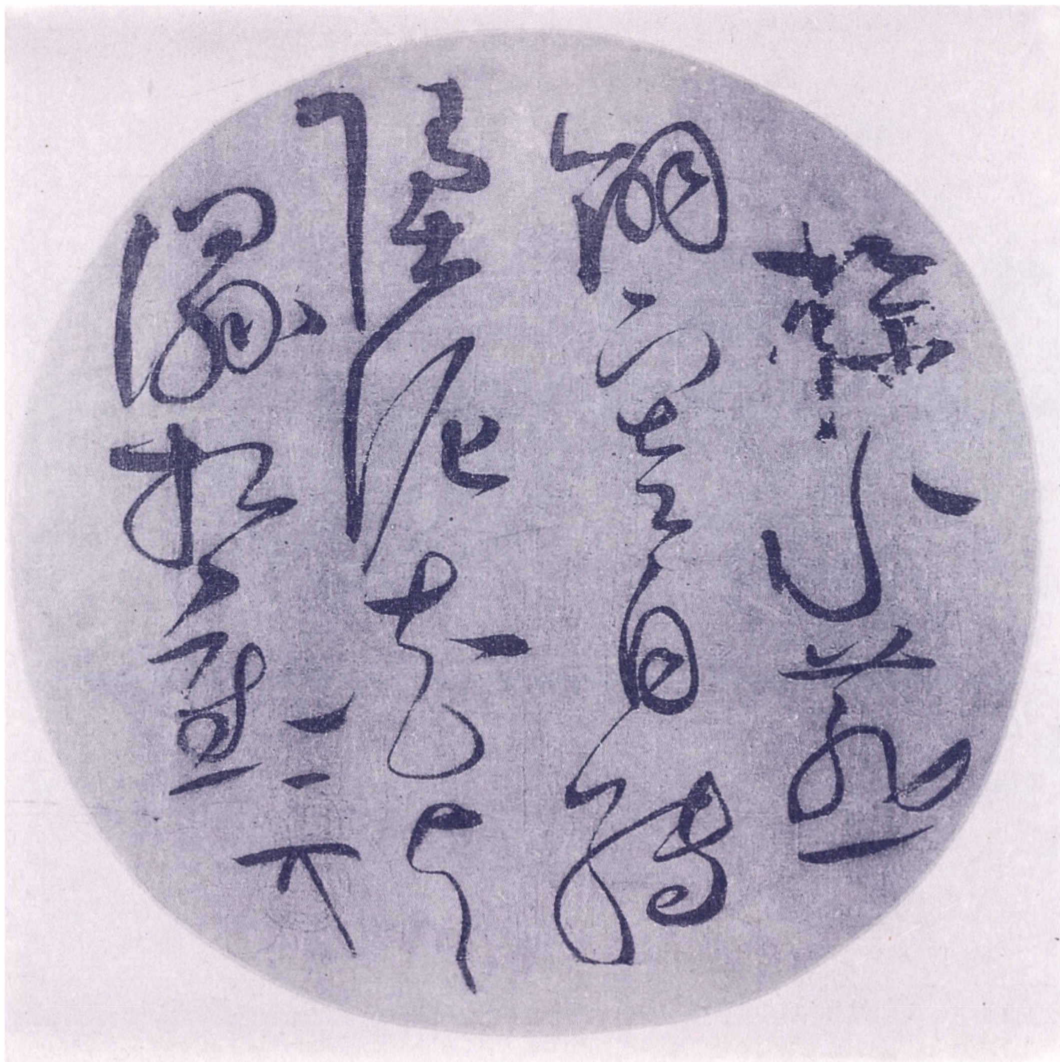
43. Mu Chi (Mou Ki) (?). Bambukas ir žvirbliai. (Žvirbliai lietuje). XIII a., Pietų Sung dinastija. Popierius, tušas. 84,6x30,9. Kinija. Nezu meno muziejus, Tokijas



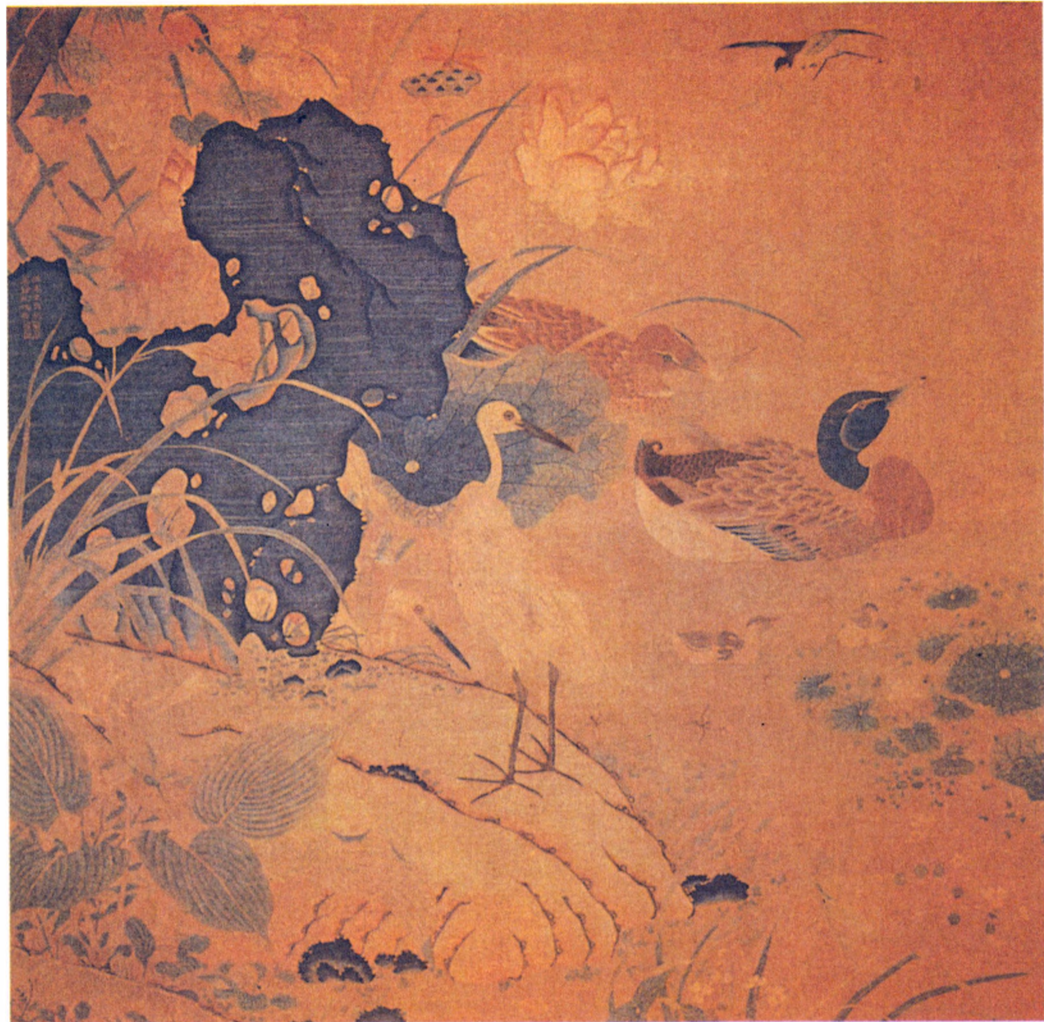
茶入



44. Wu chun Shih fan. Bokuseki (kaligrafijos pavyzdys). XIII a. pr., Pietų Sung dinastija. Popierius, tušas. Kinija, privati kolekcija
45. Chang Chi chin. Hieroglifai Fang chang ("Pagrindinė šventyklos salė"). XIII a. pr., Pietų Sung dinastija. 27,9x85,5. Kinija



46. Shao Yie. Kaligrafiniu raštu išrašyta vėduoklė. Šiaurės Sung dinastija. Kaligrafija ant šilko. 28,4x28,4. Kinija



47. Zhu Kerou. Antys lotosais apaugusiame tvenkinyje. 960—1280, Sung dinastijos laikotarpis. Šilko ritinėlis. 107,7x108,8. Kinija



48. Nežinomas dailininkas. Kamelijos ir drugelis. XII a. Piešinys ant šilko. 22x23. Kinija



49. Imperatorius Hui tsung. Penkiaspalvė ilgauodegė papūga. Fragmentas. XII a. 53,3x125,1. Kinija

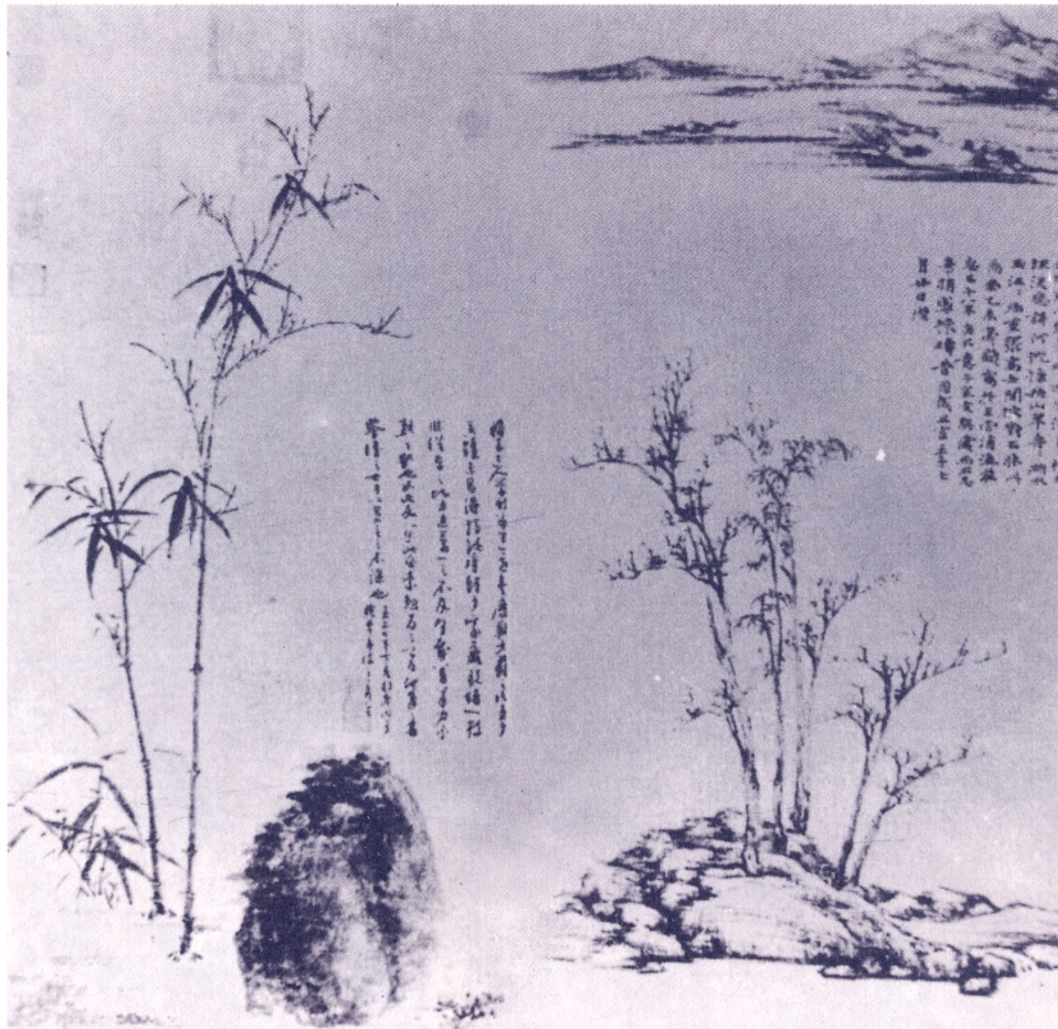


50. Mu Chi (Mou Ki). Beždžionė su savo mažyliu. XIII a. vid. Tapyba. Kinija





51. Mu Chi (Mou Ki). Pa-Pa paukštis ant senos pušies. XIII a. pab., Pietų Sung dinastija. Popierius, tušas. 79x39. Kinija
52. Mu Chi (Mou Ki) (?). Karališkasis žuvininkas ant išdžiūvusios nendrės šakelės. XIII a. pab., Pietų Sung dinastija. Popierius, tušas. 79,4x30,9. Kinija



53. Wu Chen. Bambukas ir akmuo. 1347, Yuan dinastijos laikotarpis. Popierius, tušas. 90,6x42,5. Taipei, Nacionalinis rūmų muziejus
54. Ni tsan. Vieta žvejojimui giedrą rudens dieną. 1372, Yuan dinastijos laikotarpis. Popierius, tušas. 90x47. Kinija, Šanchajaus muziejus



55. Lin liang. Kamelijos ir sidabriniai fazanai. 1368—1644, Ming dinastija. Šilkas, tušas. 152,3x77,2. Kinija
56. Qui Huang. Krevetės. Šiuolaikinis periodas. Popierius, tušas. 95,8x35,8. Kinija



57. Siu Wei (1521—1593). Bambukas. Kinija





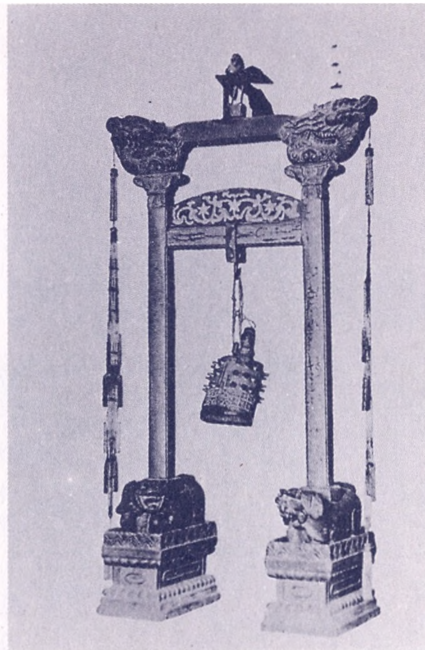
58. Han Chimeng. Uola, gėlės ir drugeliai. 1368—1644, Ming dinastija. Siuvinėjimas. 30,3x23,9. Kinija
59. Wu Wei. Žvejai, grįžtantys prie upės rudenėjant. 1368—1644, Ming dinastija. Šilkas, tušas. Kinija



60. Su Liupeng. Poetas Taibai. 1662—1722, Ching dinastija. Popierius, tušas. 204,8x93. Kinija









61. Vaza. 1662—1722, Ching dinastija. Porcelianas, dekoruotas emale. 44,8x11,5. Kinija
62. You. Vaza vynui. 1500—1100 m. pr. m. e., Shang dinastijos laikotarpis. Bronza su dedikacija "Gu Fu Yi". 33,2x15,7. Kinija
63. Kinų muzikos instrumentas bozhongas

64. Vaza. 1280—1368, Yuan dinastija. Porcelianas. 40,1x6,1. Kinija



65. Boddhisattva. Apie 530 m., aukštis 196,5 m, Japonija



66. Sho Kannon. IX a. pr.,
aukštis 178 m, Japonija

67. Yumedono salė, Horyu-ji šventykla. Japonija, Nara
68. Toshodai-ji šventykla. Japonija, Nara



69. Paviljonas ant vandens. Japonija, Katatos apylinkė, Biwa ežeras



70. Uda Mikumari šventykla. XIV a. Kasuga stilius. Japonija, Nara prefektūra



71. Amida. XII a. Medinė skulptūra. Japonija. Guimet muziejus, Paryžius

72. Kashimos dievybės atvaizdas. Nara epocha (645—794). Šilkas, spalvotas tušas. Kasugos šventykla, Nara, Japonija

73. Kasugos elnio mandala. Kamakura laikotarpis (1185—1336). Šilkas, spalvotas tušas. 70x27,9. Japonija, Miya-ji kolekcija

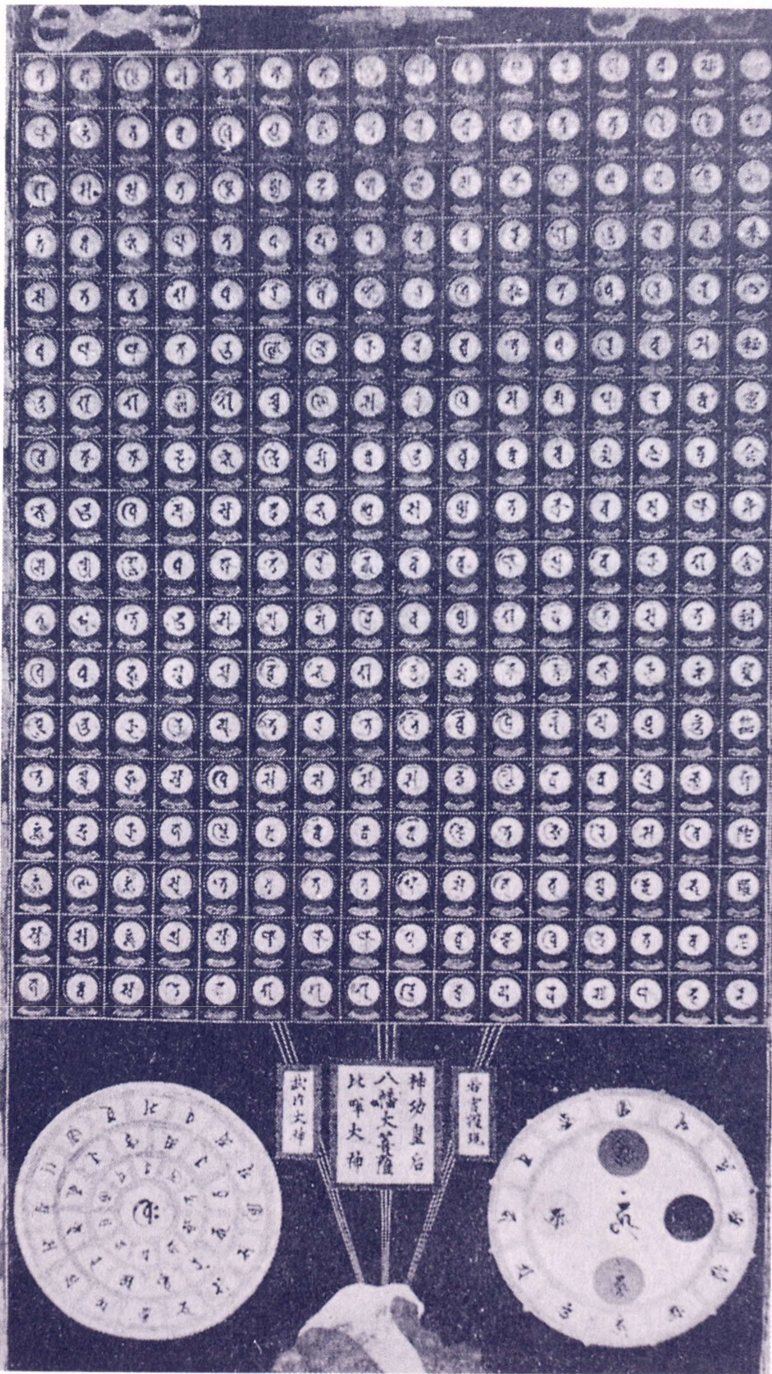


74. Boddhisattva. Pagrindinė Horui-ji šventyklos salė. Nara epocha (645—794). Sieninė tapyba. Japonija



75. Suzumushi. Genji Monogatari Emaki ("Genji pasakojimo iliustracija"). Fragmentas. XII a. pr. Popierius, spalvotas tušas. 21,8x48,2. Japonija. Goto meno muziejus, Tokijas
76. Fujiwara Takonobu (1142—1265). Ministro Taira-no-Shigemori portretas. Tapyba. Japonija





77. Hachiman Bonji mandala (Hachiman mandala su Siddham ženklais). XIII a., Kamakura laikotarpis. Japonija





78. Vam. Vajradhatu Vairocanos bija (akmenyje išraižytas ezoterinis ženklas). VII—VIII a., Nara epocha. Japonija
79. Mandala (centrinės dalies detalė). IX—X a. Tapyba. 183x163. To-ji šventykla, Kiotas, Japonija



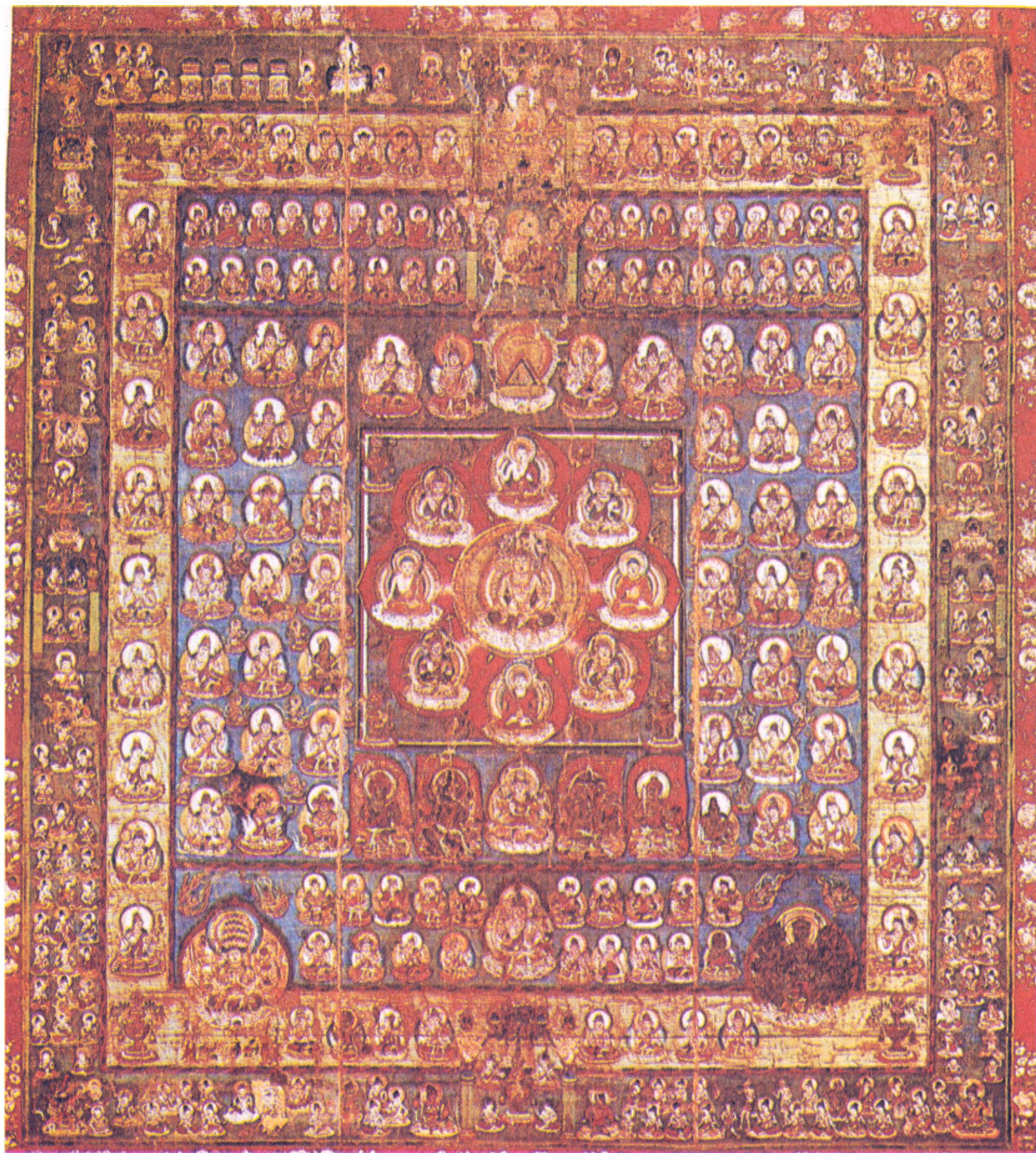
80. Sanno Honji mandala. XIII a., Kamakura laikotarpis. 97x57. Nezu meno muziejus, Tokijas, Japonija
81. Kumano Honji mandala. Fragmentas. XIII a., Kamakura epocha. Šilkas, spalvotas tušas. 146x51,4. Japonija, Shogo-in šventykla, Kiotas



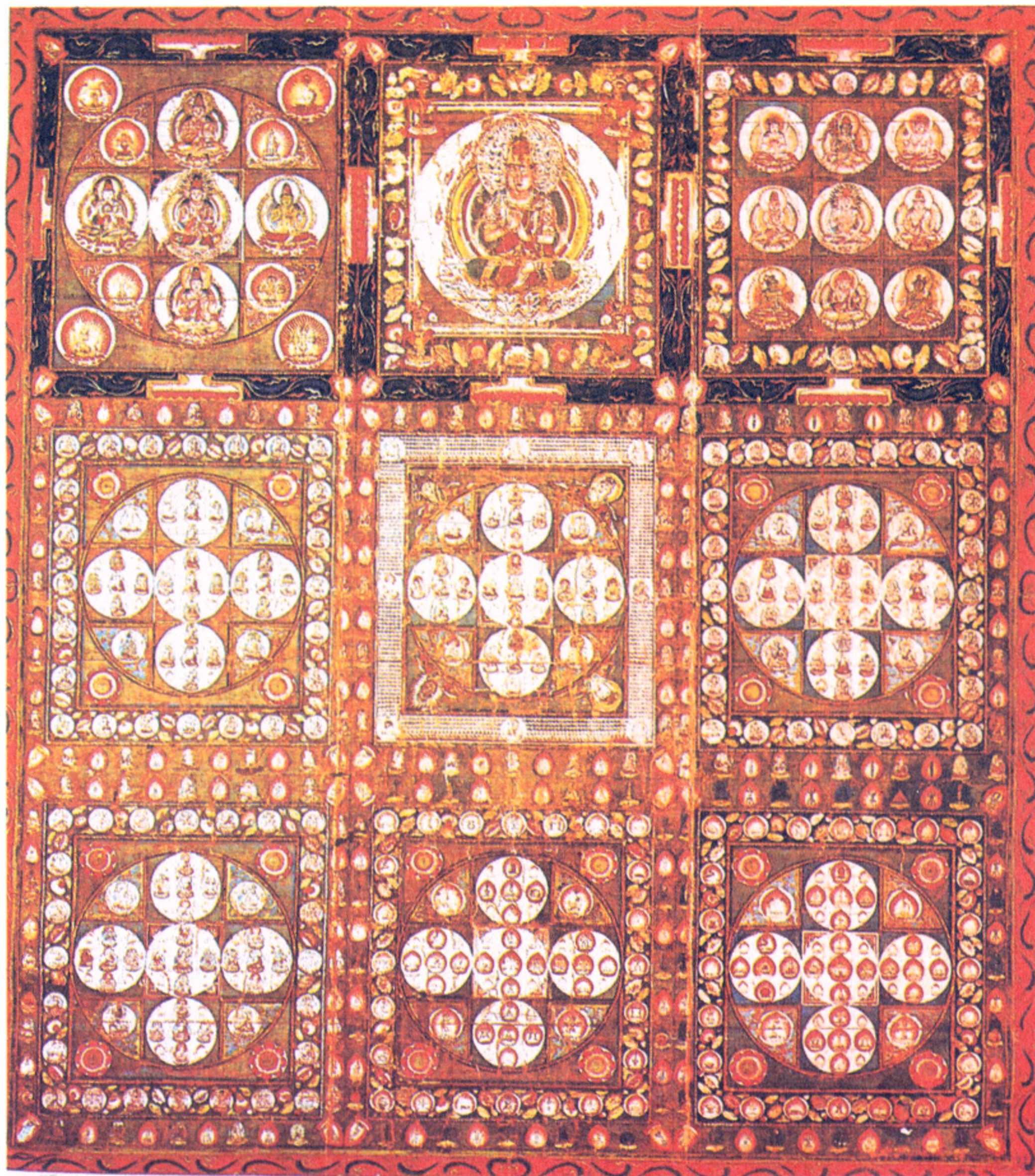




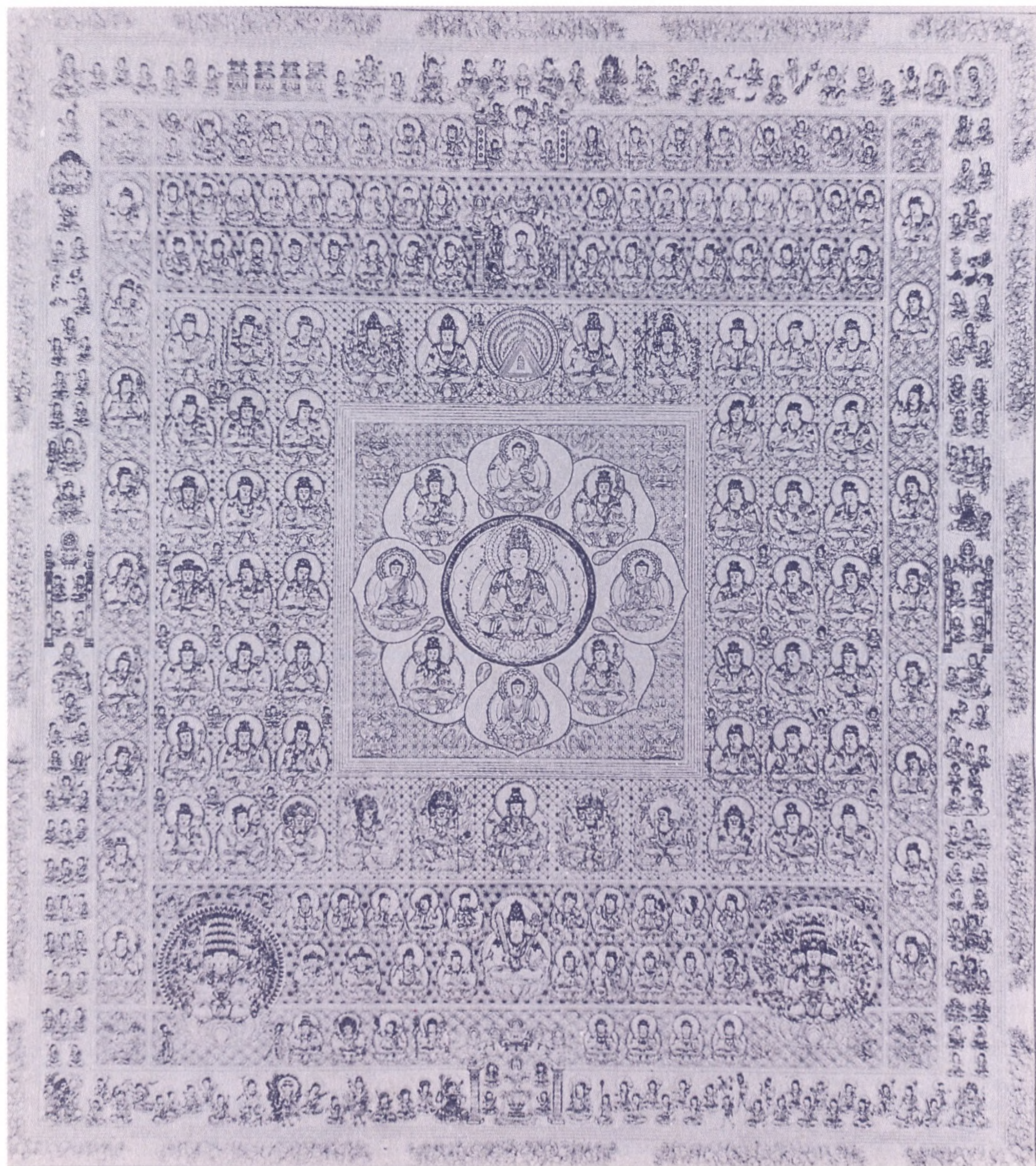
82. Sieninė tapyba. XVII a. pab. 313x260. Hǫryū-ji šventykla, Kondo. Japonija
83. Sanno Bonji mandala (Sanno mandala su Siddham ženklais). XVI a. pab. Ninna-ji šventykla, Kiotas, Japonija



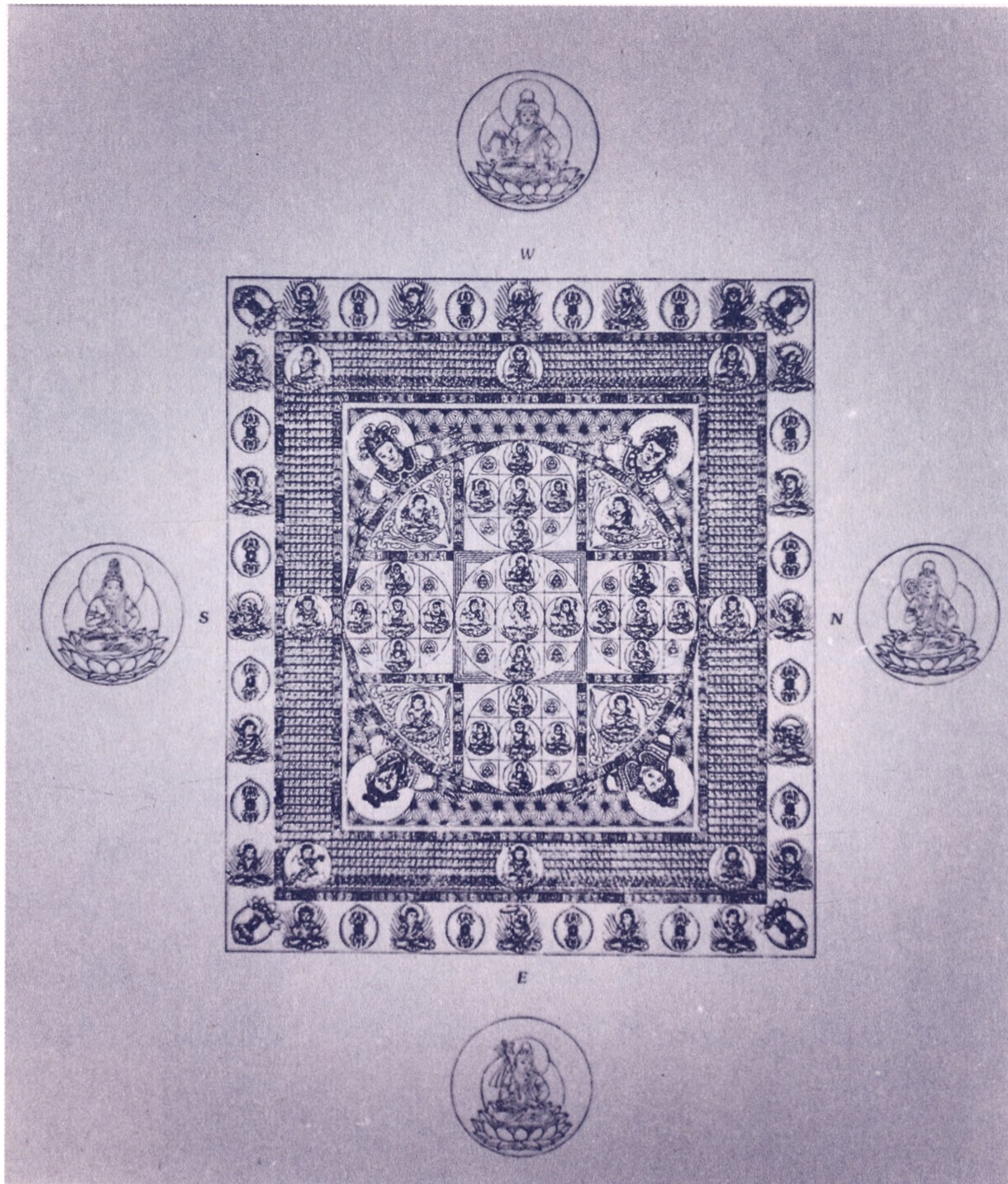
84. Garbhadhatu mandala. IX a. pab. Šilkas, spalvotas tušas. 183x154. To-ji šventykla, Kiotas, Japonija



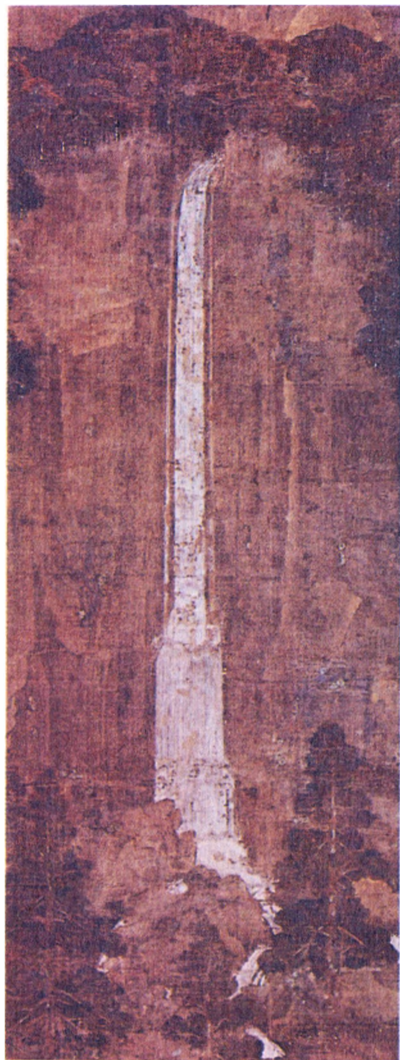
85. Vajradhatu mandala. IX a. pab. Tapyba. 183x154. To-ji šventykla, Kiotas, Japonija



86. Garbhadhatu mandala (vadinamoji Hase mandala). 1834. Piešta ir išraižyta pagal senovinį pavyzdį. Chokoku-ji šventykla (Hasedera) netoli Naros, Japonija



87. Centrinė Vajradhatu, vadinamoji Didžioji mandala (Mahamandala). 1834. Hase mandala, Japonija







88. Nachi krioklys. XIII a. pab. Šilkas, spalvotas tušas. 159,4x57,9. Nezu meno muziejus, Tokijas, Japonija
89. Kao. Vienuolis Hsien tzu. XIV a. Popierius, tušas. 98,6x33,5. Shoji Hattori kolekcija, Tokijas, Japonija
90. Kao. Bambukas ir žvirblis. XIV a. Popierius, tušas. 90,9x30,3. Yamato Bunkakan, Nara, Japonija
91. Nežinomas dailininkas. Daito Kokushi portretas. 1334. Šilkas, spalvotas tušas. 115,7x56,7. Daitoku-ji šventykla, Kiotas, Japonija





92. Muto Shui. Musi Kokushi portretas. 1349. Šilkas, spalvotas tušas. 119,9x63,9. Myochi-in, Tenryu-ji šventykla, Kiotas, Japonija



93. Ri Shubun. Bambukų giraitė. 1424. Popierius, tušas. 30,6x45. Privati kolekcija, Japonija
94. Nežinomas dailininkas. Ikkyu portretas (fragmentas). Prieš 1481. Popierius, tušas. Tokijas, Nacionalinis muziejus, Japonija



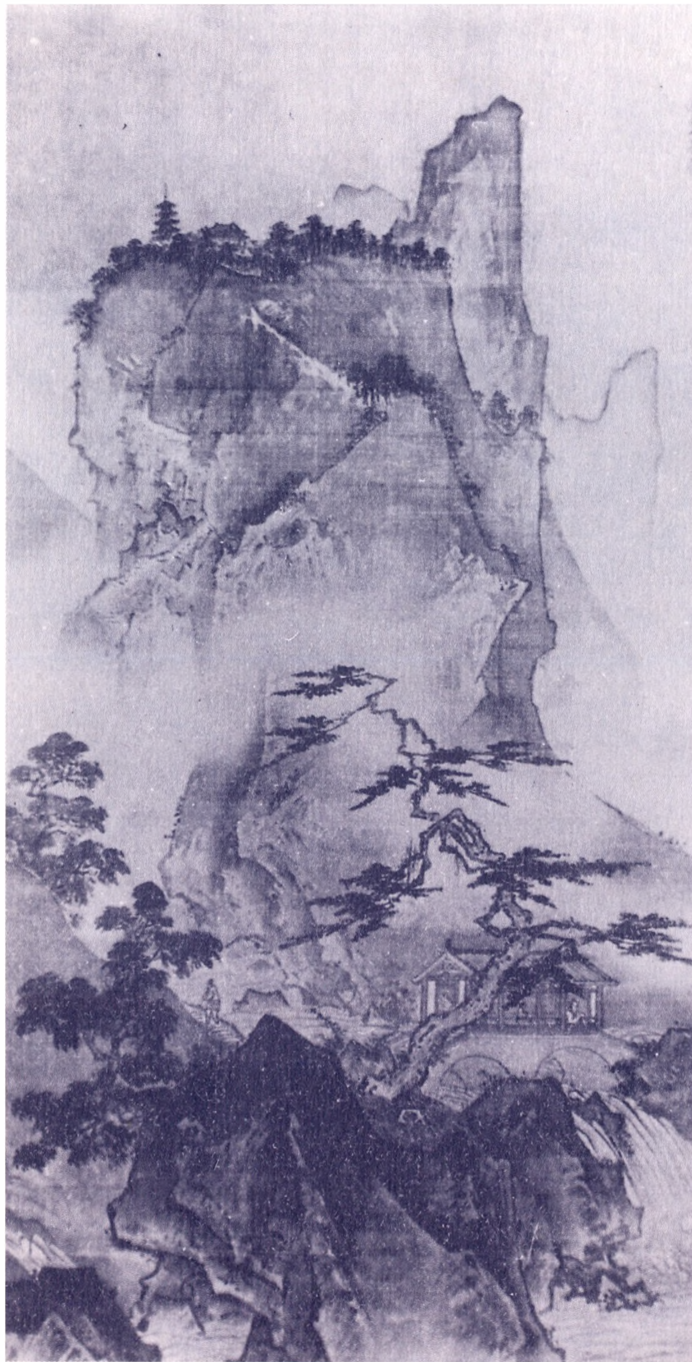


95. Ikkyu. Slyvos šakelė. 1460. Popierius, tušas. Muraguti kolekcija, Tokijas, Japonija
96. Shuko. Peizažas. XV a. pab. Popierius, tušas. 44,5x21,7. Fumihide Nomuros kolekcija, Kiotas, Japonija
97. Ri Shubun (?). Kalnų peizažas (Suishoku Ranko). Apie 1445. Popierius, spalvotas tušas. 108,2x32,7. Yuzo Fujiwara kolekcija, Tokijas, Japonija





98. Shokei. Arklys ir arklininkas. XV a. pab. Popierius, spalvotas tušas. 38,5x39,5. Ataru Kobayashi kolekcija, Tokijas, Japonija
99. Shokei. Peizažas. 1490. Popierius, spalvotas tušas. Kiotas, Nacionalinis muziejus, Japonija
100. Sotan, Shokei. Nendrės ir laukinės žąsys. 1490. Popierius, spalvotas tušas. Kiotas, Nacionalinis muziejus. Japonija



101. Sesshu. Vasaros peizažas. Iš ciklo "Keturi metų laikai". Apie 1468. Popierius, spalvotas tušas. 149,3x75,7. Tokijas, Nacionalinis meno muziejus. Japonija

102. Sesshu. Masudos Kanetakos portretas. 1479. Tapyba. 82,1x40,3. Kaneharu Masudos kolekcija, Tokijas. Japonija




雪舟筆



103. Sesshu. Haboku peizažas. 1495. Popierius, tušas. 149x33. Tokijas, Nacionalinis meno muziejus. Japonija

104. Sesshu (?). Paukščiai ir gėlės keturiais metų laikais. Fragmentas. XVI a. pr. Popierius, spalvotas tušas. 151,6x366. Akiko Shinagavos kolekcija, Toymos prefektūra, Japonija



105. Kano Motonobu. Gervė ant pušies šakos (fusumos fragmentas). Apie 1543. Popierius, spalvotas tušas. Reiun-in, Myoshin-ji šventykla, Kiotas, Japonija



106. Shikibu (anksčiau buvo priskiriama Ryuko). Peizažas. Širmos fragmentas. XVI a. pr. Popierius, spalvotas tušas. Seikado, Tokijas, Japonija



107. Kano Estoku (1543—1590). Gervė ir pušis. 1566. Tapyba. Japonija

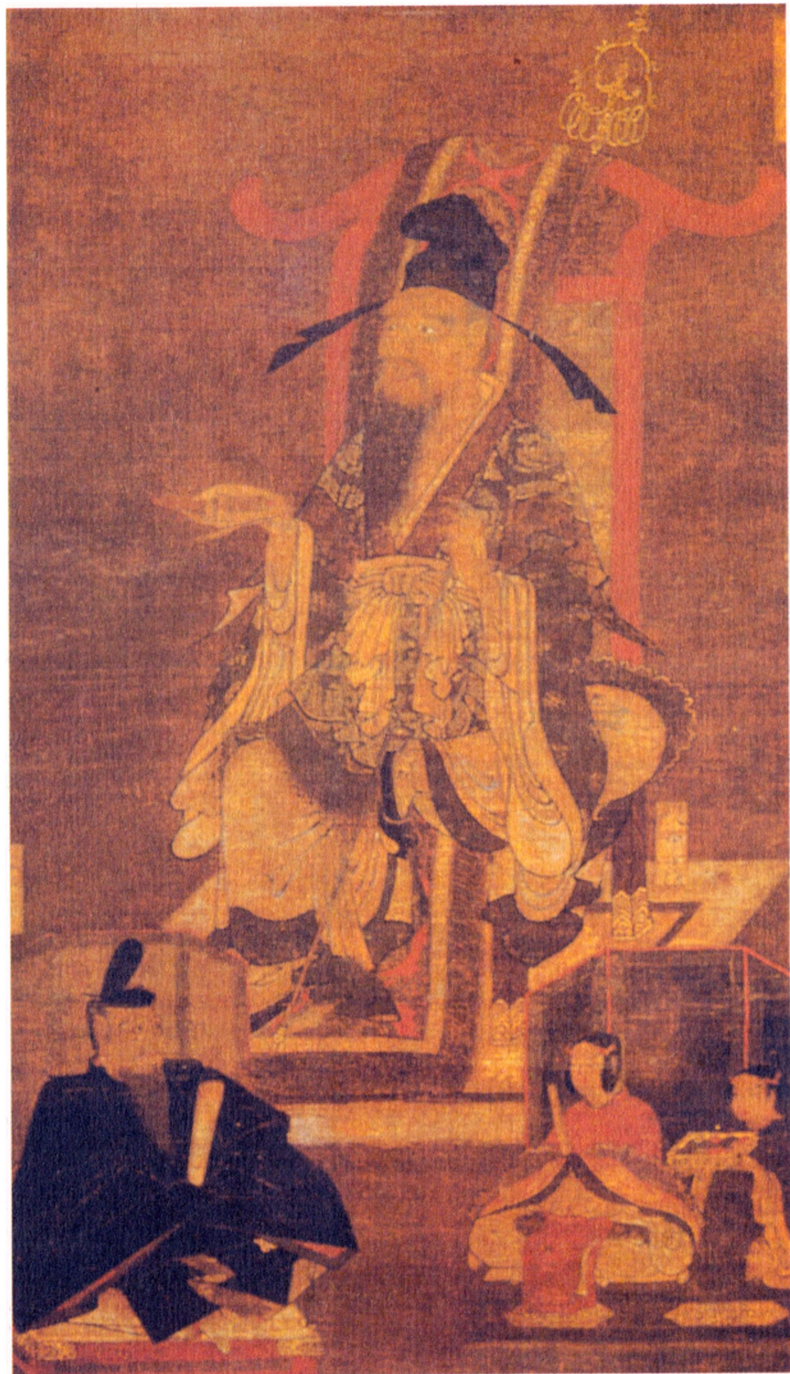


108. Kano Sanraku (1559—1635) ir jo sūnus Sansetsu (1590—1651). Širma. Tapyba. Japonija



109. Ogata Korin. Raudonos ir baltos slyvos žydėjimas. Širmos fragmentas. Apie 1710. Tapyba. Japonija

110. Shiragi (shinra) Myojin. XIV a. Muromachi eros pradžia. Onjo-ji šventykla, Shiga prefektūra, Japonija





111. Hasegawa Tohaku. Pušų giraitė (dešinioji iš dviejų šešiavyrių širmų). XVI a. pab. Popierius, tušas. 156x364. Tokijas, Nacionalinis muziejus, Japonija

112. Gion Nankai. Žydinti slyva. 1740—1750. Popierius, tušas. 97,6x53,3. Kinsuke Wanakos kolekcija, Wakayamos prefektūra, Japonija



113. Yosa Buson. Jaunas bambukas. 1770—1780. Popierius, tušas. 122,2x28,9. Japonija

114. Yanagisava Kien. Bambukas. XVIII a. vid. Popierius, tušas. 91,1x27,8. Toshichiro Aotos kolekcija, Naros prefektūra, Japonija







115. Ikeno Taiga. Mimyajima. Iš ciklo „Dvylika Japonijos įžymybių". 1765.
Popierius, tušas. 128,4x48,8. Yasunari Kawabatos kolekcija, Kanagawos prefektūra, Japonija

116. Sakaki Hyakusen. Slyvos šakelė šalto žiemos mėnulio šviesoje. 1751.
Popierius, tušas. 134,4x52,3. Shohei Kumita kolekcija, Tokijas, Japonija



117. Tanomura Chikuden. Cikada. 1830. Popierius, spalvotas tušas. 25,2x16,8. Tadashi Moriya kolekcija, Kiotas, Japonija



118. Hakuin. Beždžionė. Edo epocha, XVIII a. vid. Popierius, tušas. Japonija

119. Cilindrinis Oribos stiliaus arbatos gėrimo indas. XVI a. pab., Momoyama epocha. 8,8x8,2. Japonija

120. Jiun. Hieroglifai Kan-gin. XVII a. vid., Edo epocha. Popierius, tušas. Japonija





121. Yamato Baiitsu. Bambukai ir žydinčios slyvos. 1841. Popierius, spalvotas tušas. 40x59. Tokusuke Egavos kolekcija, Hyogo prefektūra, Japonija



122. Daisenino akmenų sodas. XV a., Muromachi epocha. Daitoku-ji vienuolynas, Kiotas, Japonija



123. Ryokan. Hieroglifai „Mintis, mėnulis, apskritimas". XIX a. pr., Edo epocha. Japonija



124. Nijo rūmų sodas. XVII a., Edo epocha. Kiotas, Japonija



125. Chai-re stiliaus vaza. XVI a., Muromachi epocha. Molis. Japonija

126. Koetsu. Raku Ware stiliaus arbatos gėrimo indas, vadinamas Fujisan (Fuji kalnas). XVII a. pr., Edo epocha. 8,5x11,5x5,4. Japonija



127. Utamaro (1753—1806). Melancholiška meilė. Graviūra. Japonija

撰戀之部　物思恋



哥麿筆



128. Hiroshige Ando (1797—1859). Lietus Shono vietovėje. 1833. Graviūra. Japonija

Pastaroji tema, liečianti įvairybių suvienijimą, iš esmės įkūnija bet kuriai išsivysčiusiai tiek Rytų, tiek Vakarų kultūrai būdingą klasikinį meno, estetikos, etikos ir politikos idealą. Jis byloja apie teisingai valdomą valstybę ir harmoningą, intelektualią asmenybę. Kiekvieną skyrių Liu Hsieh baigia trumpu komentaru ar apibendrinimu. Antai "Susisteminimo" skyrius baigiamas tokiais žodžiais:

Jei skirtingas kūrinio dalis vienija bendras principas,
Jei jausmas gilus ir santūrus,
Jei tinkamai pradėta ir deramai užbaigta,
Tvarkingai šakos išsidėstę ir lapai pilnai išsiskleidę,
Tuomet ir kūrinys bus sklidinas kūrybinės harmonijos,
Visos pavienės gijos bus surištos į vieną,
Ir tarsi harmoningai skambą muzikos garsai
Prasminės intonacijos suskambs tobulu konsonansu.

Literatūra, pasak Liu Hsieh, nuolat plėtojosi iš paprastų formų į įmantrias ir sudėtingas. Kitaip tariant, kai kuriais atžvilgiais ji evoliucionavo, kaip tai pastebėjo ir tam nepritaręs Platonas. Tačiau, kaip sako abu mąstytojai, tokia raida ne visuomet vadintina progresyvia ar perspektyvia. Kinų rašytojas suvokė ir kitą dalyką, apie kurį tik XIX a. prakalbo Taine ir Marxas: kad kiekvieno šimtmečio literatūrinės formos bei siužetai išreiškia būtent tuometinę dvasią, o tokį jų pobūdį atitinkamai lemia ekonominio, socialinio, moralinio bei politinio gyvenimo aplinkybės.

Šiuo metu Vakaruose gyvenantis kinų kilmės literatūros specialistas J. J. Y. Liu savo veikale "Kinų poezijos menas" bando ieškoti poetinių prasmių bei formų paaiškinimo jos žodžių skambesy.[70] Be kita ko, jis aptaria ir klasikinius poezijos idealus bei kūrybos principus. Pasak autoriaus, jų būta keturių: 1) didaktinis (poezija kaip moralizuojanti nuoroda ir socialinis orientyras); 2) individualistinis (poezija kaip saviraiška); 3) specifinis lavinamasis (poezija kaip literatūrinė terpė, palanki gabumų atskleidimui); 4) intuityvistinis (poezija kaip poeto apmąstymų apie pasaulį ir jo paties minčių įkūnytoja).

Pastarosios koncepcijos atsiradimui turėjo įtakos ch'an ir zenbuddhizmo idėjos, o jos pirmuoju žymesniuoju pasekėju tapo Yen Yū, gyvenęs XIII a. Šia prasme poezijos tikslą reikia suprasti kaip siekimą žodžiais įkūnyti būtiškąją ir prigimtinę esmę. Vėlesni kritikai, be kita ko, prakalbo apie poeziją ir kaip apie jausmų reiškėją bei mus supančio pasaulio atspindėtoją. Ne mažiau svarbu užčiuopti ir daikto "dvasinį grūdą" bei perprasti jo savitumą, kitaip tariant, ypatingą jo skleidžiamą "aromatinę aureolę". Teoriškai zenbuddhistai grindė kūrybą pirmiausia įkvėpimu, o ne sekimu klasikų kanonais. Tačiau konkrečioje meninėje kūryboje jiems daugeliu atveju nepavyko išvengti tradicionalumo elementų.

ANTRA
DALIS

INTERPRETACIJOS IR VERTINIMAI

XI
Išskirtinis Rytų estetikos subjektyvumas

Pasak Laurence Binyon, kinų meninėje pasaulėžiūroje, lyginant ją su mūsiškomis meno teorijomis, "į akis krenta kur kas labiau joje sureikšminami subjektyvistinio mąstymo elementai".[71] Sakanishi pastebėjimu, "Kuo Hsi (Go Si) traktavo tapybos meną kaip kūrėjo sugebėjimą suvokti ir meniškai perteikti vieno ar kito gamtoje esančio daikto dvasinę būtį... Tai menininkas gali padaryti, tik sukoncentruodamas savo mentalinę energiją ir griežtai kontroliuodamas savąsias mintis".[72] Kaip matyti, Rytų estetika ypatingą dėmesį skiria vidinėms menininko nuostatoms ir mintinės veiklos procesams, ieškant būdų, kaip tinkamiau nuteikti sąmonę kūrybiniam aktui. Apie tai menininkas privalo susimąstyti, ko gero, dar prieš paimdamas į rankas teptuką ar kokį kitą kūrybos instrumentą. Tačiau tai anaiptol nereiškia, kad jis negali imtis kurti, dar neturėdamas galvoje iš anksto aiškiai suformuluotos kūrinio idėjos.

Netgi konfucianizmas, kuris, apskritai kalbant, pranoko kitas didžiąsias Rytų pasaulio religijas savo ekstravertiška orientacija,— net ir jis, kalbėdamas apie valdovo asmenybę, pirmiausia siejo ją su vidinės harmonijos idealu, turinčiu tapti pavyzdžiu jo pavaldiniams ir visai valstybei. Šiuo atveju turėta omeny ne tik pusiausvyra asmenybės viduje, bet ir darningas žmogaus sielos bei jį supančio pasaulio tarpusavio susiklausymas.

Tradicinė Tolimųjų Rytų kultūra, ypač toji, kurios tradicijas lėmė hinduizmo ir buddhizmo religinės idėjos, daugeliu atvejų nustelbė vakarietiškąją savo intravertiškumu, nes buvo kur kas glaudžiau susijusi su psichinės savikontrolės mechanizmais, orientuojančiais į tam tikrų būsenų paieškas — šia prasme galima kalbėti kad ir apie išsivadavimą iš troškimų pasaulio bei jutiminės vaizduotės įtakos, pasinėrimą į tylos bei ramybės kontempliaciją ir galutinį aukščiausiąjį, transcendentalų prašviesėjimą, padedantį išsivaduoti iš uždaro atgimimų

rato. Savo įžvalgomis ji didžiąja dalimi stengėsi įsiskverbti į įvairiai traktuojamos ir įkūnijamos atskiros sielos būties slėpinynus. Apie šią viduje glūdinčią Dievybę arba Absoliučią Būtį, imanentišką kiekvienai sielai, itin dažnai buvo kalbama metafiziniame bei religiniame mene.[73]

Tiek hinduistinė, tiek buddhistinė tradicija pagimdė ir kur kas radikalesnių savo atmainų, kurių atstovai, suabsoliutindami kai kurias šių tradicijų idėjas, propagavo asketišką pasaulėžiūrą, tikėdamiesi visiškai atsiriboti nuo išorinio pasaulio teikiamų jutiminių pagundų bei būties iliuzoriškumo. Pats tiesiausias, pagrindinis mintinio išsilaisvinimo kelias — tai vidinis kelias, vedantis į "lotoso širdies centrą". Vakaruose toks požiūris į individualumą traktuojamas kaip polinkis į pamišimą, kaip "šizofreniškumas". Tačiau Indijoje, kaip teigia Heinrich Zimmer, žemiškųjų vertybių ignoravimo tradicija nebuvo atsitiktinė. Pirmuosius jos pėdsakus jis aptinka "priešarijietiškoje, yogiškojoje" kultūroje, tvirtindamas, kad ji nuolatos buvo priešpastatoma vediškojo brahmanizmo propaguotam "pasaulio tekamumą ir laikinumą įteisinančiam būtiškajam optimizmui". Pastarąjį jis pavadina "dioniziškuoju prieš mūsų akis atsiveriančios nepakartojamos būties dinamizmo teigimu", pridurdamas, kad jis dažniau sutinkamas ne filosofijoje, o mene.[74]

R. Mukerjee tarp šių tradicijų suranda "aukso vidurį". "Poezijoje,— sako jis,— išryškėja bene įspūdingiausiai visą indų literatūrą ženklinantis romantizuotas užsidegimas, aistringumas bei hiperbolizuotas subjektyvizmas, kurių čia nevaržo joks tradiciškai mistifikuotas demonstratyvus pamaldumas ir misticistinių idėjų kontekstas"[75]. Individualizuotu pasaulio suvokimu gali būti grindžiamas ne vien religinis misticizmas, bet ir daugelis kitokių mąstymo formų bei lygmenų. Tiek Vakarų, tiek Rytų kultūrinės tradicijos suteikia galimybę atskiram žmogui nuosaikiais savikontrolės metodais reguliuoti savo dvasinę būseną ir harmonizuoti savo mintinius procesus, nenukrypstant į yogiškojo asketizmo kraštutinumus.

Vakarų meninio lavinimo metodika kelia būsimajam menininkui tik ribotus reikalavimus, liečiančius vien elementarių, formalių meninės raiškos priemonių įvaldymą, medžiagų bei kūrybos instrumentų galimybių atskleidimą. Estetiniai idealai ir vidinės nuostatos čia visuotinai laikomos asmeninėmis kiekvieno menininko problemomis, kurių sprendimas gali jaudinti tik jį patį. Rytų estetikoje, kaip ir Platono mokyme, akcentuojami šiek tiek kitokie, kur kas gilesni (meninio lavinimo) aspektai. Anaiptol neignoruojant meninės raiškos priemonių bei medžiagos įsisavinimo būtinybės, nepamirštamos ir ne mažiau kūrybiniam procesui svarbios mintinio bei jausminio menininko pasiruošimo problemos.[76]

Kalbėdami apie meno suvokimą ir vertinimą, mes, vakariečiai, vėlgi pirmiausia pabrėžiame objektyviuosius šio proceso aspektus. Mūsų studentai orientuojami į meno istorijos studijas ir įvairių meno stilių skiriamųjų bruožų įsisavinimą. Mes reikalaujame iš jų kuo kruopščiausiai fiksuoti "iš anapus" mums atplaukiančias, meno kūriniu virstančias melodijas ir akordus, linijas ir spalvas, retai kada prakalbdami jiems apie tokį atitinkamą dvasinį nusiteikimą, kurio dėka jie galėtų palaimingai atliepti meno kūrinio grožį ir į jį įsigyventi savo

siela. Indų estetikus pirmiausia domino, kaip spektaklio žiūrovas sugeba įsijausti į vieną ar kitą nuotaiką, pamažu užmiršti savo kasdienę būtį, ir kaip jis nusiteikęs vaizduotėje persikūnyti į vieną ar kitą scenoje veikiantį personažą. Kaip matėme, meno kūrinio suvokimo procese jie įvardija visą skalę numatomų ypatingų "estetinių nuotaikų", į kurias galėtų būti orientuojamos ir atlikėjo, ir žiūrovo mintys. Daugeliui Vakarų šalių menininkų bei estetikų visiškai svetima tokia meno idėja, pagal kurią juo turėtų būti siekiama sukurti vieną ar kitą nepakartojamą estetinę nuotaiką arba sužadinti tokio pobūdžio emocinį atsaką žiūrovo širdyje.

Vakarų psichologija, kalbėdama apie menines ir kitokias būtiškosios patirties formas, pastaruoju metu apskritai vis mažiau dėmesio skiria asmenybės dvasios fenomenui. Orientuodamasi į mokslišką pagrįstumą ir konkretumą, ji vis labiau krypsta į bihevriorizmą, apsiribojantį žmonių elgesio išorinio pasaulio atžvilgiu stebėjimais ir vertinimais. Kaip tik todėl savistabos ir savivokos metodai vis dažniau tampa nebereikalingi. Iš esmės Vakarų psichologija užsiima pirmiausia atskirų žmonių ir visuomenės sluoksnių tarpusavio santykių tyrinėjimu, vis rečiau atsigręždama į subjektyviąją atskiro asmens būties sferą. Savistabą, susitelkimą vidinei meditacijai ji tam tikra prasme linkusi vertinti kaip "užsisklendimą savyje" ir liguistumą, kaip tai, kas anaiptol nepriimtina jaunam amžiui ir yra pateisinama nebent tuo atveju, kai to reikalauja tam tikras religinis ritualas. Psichoanalizė, imdamasi nušviesti be galo plačią ir sudėtingą sąmoningo, ikisąmoningo ir pasąmoningo dvasinio gyvenimo sritį, stengiasi atverti ją analitiniam suvokimui ir, kiek įmanoma, apibūdinti ją žodinėmis kategorijomis ar kitokiomis objektyviomis, konkretizuojančiomis priemonėmis. Ji orientuojasi į savikontrolės metodus, iškeldindama kuo didesnę dalį sąmonės nekontroliuojamų procesų į sąmoningo supratimo šviesą, o galbūt net bandydama surasti juos su išoriniu pasauliu siejančius ryšius.

Kitaip tariant, mes, vakariečiai, esame linkę į subjektyviosios būties objektyvizavimą bei formalų sukonkretinimą, vis didesnį dėmesį kreipdami į išorinius objektus bei jų apmąstymą. Rytietiškas subjektyvistinis mąstymas kreipia savo žvilgsnį priešinga linkme — į vidinį žmogaus fenomeną, palikdamas nuošaly jutiminio pasaulio reiškiniškumą. Vakarietiška psichologija skatina domėtis ir aktyviai bendrauti vieniems su kitais bei supančia gamta, tokiu būdu neišvengiamai pamirštant apie atskiro žmogaus vidinių potencijų puoselėjimą bei atskleidimą. Dauguma vakariečių yra nervingi ar bijantys patys savęs ir būna priversti "užmušinėti laiką" apsimestinėmis, dažnai vulgariomis pramogomis bei pasilinksminimais. Vakarietiškos nuostatos skatina mus kuo aktyviau pajungti savo tikslams mus supantį išorinį pasaulį ir vis daugiau dėmesio skirti fiziniam kultūrėjimui. Mano, kaip vakariečio, akimis žiūrint, šios vertybės mums yra daug svarbesnės už visiškai priešingos Rytų tradicijos keliamas vertybes. Bet kuriuo atveju, renkantis arba viena, arba kita, kažkas bus prarasta, o kažkas įgyta. Neretai norisi paklausti, ar tai, kas vertinga vienai ir kitai pusei, įmanoma tam tikru mastu sintezuoti. Niekas negali paneigti, kad meninėje kūryboje bei suvokime subjektyvūs procesai vaidina patį svarbiausią vaidmenį

ir kad jie nėra prieinami tam tikro lygio savistabai, negali būti bent iš dalies verbalizuojami ir reguliuojami. Vis dėlto Vakarų psichologijoje bei estetikoje jie nūnai dažniausiai ignoruojami arba traktuojami perdėm primityviai ir paviršutiniškai.

Tačiau į rytietišką intravertiškumą ir vakarietišką ekstravertiškumą nereikėtų žiūrėti kaip į absoliučiai nesutaikomas tradicijas. Svarbu išsiaiškinti, kokiu mastu jos yra priešingos, nes ir vienoje, ir kitoje pusėje pasitaiko reikšmingų išimčių. Pastarojo meto Rytų vesternizacijos proceso įtakojami šie skirtumai, ypač Japonijoje ir Kinijoje, buvo šiek tiek suniveliuoti. Jau antikiniais laikais ir Vakaruose, ir Rytuose buvo daugybė skirtingoms pasaulėžiūros bei gyvensenos tradicijoms atstovavusių žmonių. Vieni jų žvelgė į pasaulį objektyviai, kiti — subjektyviai. Griežta minčių bei jausmų savikontrolė anaiptol netrukdė Rytų menininkui atidžiai susitelkti į "objektyvizuojamojo" kūrinio detalių atskleidimą ar atlikimą. Ji nevaržo ir vienišai gyvenančio buddhisto, zenbuddhisto ar taoisto, bevelijančio kreipti savo žvilgsnį į jį supančią gamtą ir perkelti jos vaizdus į dailingus žodžius ar šilko ritinėlį. Vakaruose visais laikais atsirasdavo žmonių, visa savo esybe atsidavusių nerimastingoms dvasingumo paieškoms. Bažnyčia tokiems asmenims teikė vienuolyno prieglobstį. Vakarų mene subjektyvistinė mąstymo kryptis ilgą laiką vaidino labai nežymų vaidmenį. Čia ji pradėjo ryškėti kartu su beužgimstančiu romantizmu, didesne dalimi įsivyraudama mūsų muzikoje ir literatūroje, ypač mąslioje lyrikoje ir sąmonės srauto principu sukurtuose romanuose. Per keletą pastarųjų metų subjektyvizmas pamažu paveikė ir tapybą.

Bene būdingiausiai jis pasireiškia atskiro menininko troškimu išsakyti save — tokiam ketinimui nepritartų nei Rytų, nei viduramžių krikščionių religinė tradicija, pavadindama jį egoistišku.[77] Norint perteikti kitiems savo asmeninį pasaulį, pirmiausia reikia ypatingu žvilgsniu atsigręžti į save patį; mintimis pasverti tai, kas ruošiamasi parodyti — savo vidines nuostatas, troškimus, jausmus, o gal ir nusivylimus. Vakarų menininkas, kad ir nedrįstantis parodyti savęs kitiems, šiuo atveju vėlgi akivaizdžiai skiriasi nuo Rytų kultūrinės tradicijos išugdyto savo kolegos. Pastarojo intencijos, bent teoriškai, buvo nukreiptos į vidinės harmonijos, ramybės paieškas bei susiliejimą su gamtiškąja būtimi. Dauguma Vakarų menininkų labiau linkę viešai demonstruoti savo nerimą, sužlugusias viltis, nepasitenkinimo bei maištingumo kupinas nuotaikas, savo sarkastiškumą, pesimizmą, vienišumą bei nusivylimą šiuolaikiniu pasauliu. Tokios nuostatos visiškai prieštarauja konfucianistiniam bei taoistiniam idealams, atitinkamai orientuojantiems į vidinę harmoniją ir į darnų natūraliųjų daiktiškosios būties dėsningumų atspindėjimą. Vakarų menininkas, anaiptol nesistengdamas savikontrolės pagalba savo vidinio diskomforto pakeisti vidine harmonija, veikiau išlies jį draskančius prieštaravimus impulsyviai ar net agresyviai — taip, kaip yra. Bet kokias pastangas siekti ar išreikšti anaiptol ne iš karto pajuntamą vidinę darną kai kas gali pavadinti apsimetinėjimu, prasimanymu, esamos pasaulio disharmonijos nepaisymu. Rytų bei Vakarų kultūrinėse tradicijose idealizuojamos harmonijos, minčių darnos ir palaimos būsenos — tai kaip tik tie idealai, nuo kurių šiuolaikinis Vakarų menas labiausiai stengėsi atsiriboti.

Kai kurie Vakarų šalių meno pedagogai primygtinai ragina atskirus profesionalius ar būsimuosius menininkus, nepaisant jų pačių norų ar poreikių, tapti "kolegiškesniais" ir jungtis į draugijas ar asociacijas, manydami, kad artimas bendradarbiavimas gali įkvėpti naujoms kūrybinėms idėjoms ir praplėsti kelius į profesinį tobulėjimą. Jie siūlo šiems vieningai įgyvendinti bendrus kūrybinius sumanymus, kviesdami kartu su kitais menininkais darbuotis erdviuose, moderniuose "meno centruose". Siekiant visus "suburti" po vienu stogu, statomi ištaigingi pastatai, aprūpinant juos kiekvienos srities specialisto kūrybiniam darbui reikalingomis techninėmis priemonėmis ir įrengimais. O bevelijantys likti nuošalyje nepritapėliai vadinami "antisocialiais". Pagrindine priverstinio "komunizavimo" varomąja jėga tampa įkyriai peršamos masinio lavinimo idėjos.

Tačiau matyti, kad daugelis Vakarų menininkų, nuolat besidominčių zenbuddhizmu ir kitomis pasaulėžiūromis, pirmiausia besiorientuojančiomis į intuityvų tikrovės pažinimą, į subjektyvų, vidinį spontaniško prašviesėjimo akimirkos — vadinamosios *satori* — paieškas, sielos gilumoje yra kažkuria prasme nusivylę vakarietiškųjų metodų veiksmingumu. Kaip minėta, kiniškojo ch'an ir japoniškojo zenbuddhizmo idėjas pirmiausia inspiravo konfucianizmo įtvirtinti pernelyg socializuoti (žmogaus laisvę) apriboję etiketo kanonai, iš kurių šis (ch'an ir zenbuddhizmas — *vert.*) ir privalėjo išlaisvinti.

Ko gero, Vakarų psichologijai būtų ganėtinai naudinga subtilesniu žvilgsniu pažvelgti į vidinį estetinio ir meninio patyrimo reiškiniškumą, traktuojant jį ne kaip nors mistifikuotai, o blaiviai empiriškai. Lygiai taip pat išloštų ir meninis lavinimas, jei tik jis būtų labiau linkęs atsigręžti į atskiro žmogaus sielą ir puoselėti jo vidines potencijas, bent tolerantiškai atsižvelgdamas į jo pageidavimus ramiai pamedituoti ir nuošaliai dirbti.

Tai anaiptol nereiškia, kad bet kurias Rytuose išsikristalizavusias meninės veiklos nuostatas bei metodus galima sėkmingai, *in toto*, perkelti į Vakarus. Jos yra sunkiai atribojamos nuo jas pagimdžiusių religinių bei kultūrinių tradicijų aplinkos. Imantis jas pamėgdžioti visiškai joms priešingame pasaulėžiūriniame kontekste, jos dažnai sukarikatūrinamos, tapdamos paprasčiausios užgaidos ir apsimestinio susižavėjimo aukomis. Iš Rytų į Vakarus buvo pernešta nemažai čia atgarsio susilaukusių mistinių kultinių (kad ir teosofinių) idėjų, tačiau šiuolaikiniam Vakarų menui ir kultūrinei raidai jos neturėjo didesnės esminės įtakos. Rytietiškasis subjektyvizmas aukštesnėje religinėje plotmėje pasiekia tokius kraštutinumus, kurie nepriimtini daugeliui vakariečių.

XII
Kai kurios bendros Vakarų Europos viduramžių ir Rytų estetikos idėjos

Arnold Bake, kalbėdamas apie indų muziką, pastebi: "Indijos kultūra kaip ne viena kita kultūra sugeba vieningai filosofiškai pagrįsti ir sujungti daugybę įvairių iš pažiūros prieštaringų idėjinių krypčių".[78] XIII a. indų traktate "Muzikos vandenynas" muzikinių garsų sistema įvesdinama į visabūtiškosios kosmogonijos bei žmogaus fiziologijos sistemą. Be to, čia atskleidžiamos muzikos (jei ji gera) galimybės "išlaisvinti" sielą ir "padėti įveikti gimimų, mirties ir atgimimų cikliškumą". Čia vėlgi susiduriame su *moksha* idealu, t.y. išsilaisvinimo iš begalinės persikūnijimų grandinės idėja, atliekančia pačias skirtingiausias žmogaus veiklos formas sintezuojančios, "vienijančios filosofinės idėjos" vaidmenį. Šiuo idealu buvo nurodytas aukščiausias meno tikslas ir paskirtis, pavadinant juos anagoginiais (religiniais ekstatiškaisiais), turėjusiais patenkinti "galutinį ir aukščiausiąjį žmogaus troškimą".[79] Kiekviena meno forma jį įgyvendina savaip. Garsas valdo kalbos pasaulį, sykiu paversdamas tylinčios būties virpesius grožio ir prasmės kupinu skambėjimu.

Mano ribotos indų kultūros įžvalgos patvirtina Bake'o mintis. Dauguma mane sudominusių indų filosofijos ir religijos veikalų — tiek senųjų, tiek šiuolaikinių — pasižymi kur kas didesniu išsamumu, išbaigtumu, vientisumu ir sistemingumu, nei bet kuris kitas mano skaitytas kinų ar japonų traktatas. Juose, kaip matyti, stengiamasi kuo detaliau išplėtoti pasirinktą estetinę teoriją, tam tikra prasme sugebant įvesdinti ją į metafizinių idėjų pasaulį, sykiu pagrindžiant empiriniais duomenimis. Negalima sakyti, kad šie veikalai yra absoliučiai metafiziniai ar skirti itin abstrakčių idėjų analizei bei jų tarpusavio ryšių paieškoms (kaip antai Kanto "Sprendimo galios kritika"). Juose paprastai atsispindi visa

sukaupta ilgalaikė profesionali meninė patirtis, perteikta kūrėjo, meninio vadovo ir suvokėjo lūpomis. Iškiliausia tokį universalumą įkūnijančia figūra galima vadinti Abhinavaguptą, o Japonijoje kažkuria prasme jam artimas galėtų būti Zeami. Visais atvejais juos jungia panaši už jų idėjų slypinti, o kartais išsiskleidžianti pilnu pavidalu religinio metafizinio mąstymo struktūra. Toks požiūris į meną savotiškai primena europiečio beveik Abhinavaguptos amžininko Theophilo (1106 m.) mintis.[80] Didysis indų mąstytojas derina religines bei filosofines pažiūras su praktinėmis bei hedonistinėmis nuostatomis, atskirais atvejais akcentuodamas tai vienas, tai kitas, bet anaiptol nepainiodamas jų tarpusavyje.

Savo hierarchiška struktūra indų civilizacija iš dalies atitiko viduramžių laikų Europos visuomenės hierarchiškumą. Indijoje jis pasireiškė griežta kastine sistema, Europoje — feodaline santvarka, sąlygota dvejopos viena kitai atliepiančios bažnyčios ir valstybės hierarchijos, prasidedančios nuo žemiausią padėtį užimančio baudžiauninko bei vienuolio, vainikuojamos didžiuoju Romos imperatoriumi ir Popiežiumi. Viduramžių hierarchija, reikšdamasi ne tiek realiai, kiek teoriškai, vienok, buvo lydima nuolatinio ir neišsprendžiamo konflikto dėl aukščiausiosios valdžios galvos prioritetiškumo pripažinimo. Jai būdinga paveldimumo teisėmis pagrįsta klasinė santvarka praktiškai buvo kur kas lankstesnė už kastų sistemą, daugeliu atveju sudarydama galimybę pažengti (jos hierarchijos laiptais) aukščiau arba žemiau. Tačiau abi kultūras siejo panašus hierarchinis mąstymas ir tokie patys meno kūrinių išplanavimo principai. Europoje tai bene geriausiai atspindi "Dieviškoji komedija". Indijoje šitai aptinkama visur — tiek įvairiais lygmenimis vertikalėje išdėstytuose milžiniškuose architektūrinių statinių reljefuose, tiek aukščiausiojo dievo (kaip buvo įsivaizduojamas vienoje ar kitoje religijoje) vaizdavime, suteikiant jo figūrai ypatingai didelius gabaritus ir patalpinant ją kompozicijos centre. Indijoje, kaip ir viduramžių Europoje, hierarchinė vertybių sistema užėmė vyraujančios vertybių sistemos vietą.

Dante, kalbėdamas apie ydas ir dorybes, hierarchiškai išdėsto jas nuo žemiausio (įkūnijančio pragarą) iki aukščiausio (įkūnijančio dangų) laiptelio; indų rašytojai traktuoja gyvenimo kelią kaip nuosekliai kylančių pakopų įveikimą, pradedant primityvaus, gyvuliško jusliškumo lygmeniu ir baigiant prašviesėjimu, esybės išsilaisvinimu bei galutiniu jį vainikuojančiu susiliejimu su Absoliutu. Tačiau hinduistiniame ir buddhistiniame pasaulėvaizdyje hierarchinė struktūra anaiptol nėra tapusi griežtai apibrėžta, kanoniška ir amžina. Kaip matyti iš kai kurių kompleksinių Tibeto buddhistinių mandalų, ją iliuzijos (*maya*) varžtų bei atgimimų rato pavidalu dažniausiai simbolizuoja apskritimas. Dievai, žmonės ir gyvuliai visą laiką tai kyla, tai leidžiasi jos laiptais žemyn, kol galų gale visiškai neišsivaduoja iš besisukančio egzistencijų rato nelaisvės.

Hierarchiškumo idėja persmelkia ir visą indų estetiką, nulemdama a) nevienareikšmišką įvairių meno žanrų traktuotę, pajungtą vertikaliai vertybių sistemai; b) skirtingą įvairių estetinio išgyvenimo formų vertinimą, vienas išaukštinant, sudvasinant, sutranscendentalinant ir universalizuojant labiau negu kitas.

Aukščiausiame estetinio išgyvenimo lygmenyje pamirštama apie bet kokius sąmonės fiksuojamus subjekto ir objekto skirtumus, ir išoriniai, jausminiai motyvai praranda savo reikšmę, nebevaidindami jokio vaidmens.

Vienos Indijos meno formos didžiąja dalimi yra orientuojamos į *Kama* idealą (grožį ir jausminį pasitenkinimą), suprantant jį kaip toleruotiną, tačiau žemesnį žmogaus siekimą, tuo tarpu kai kitos, įgaudamos kur kas aukštesnę prasmę, nukreipia į religinį ekstatišką išgyvenimą ir todėl (meninių vertybių hierarchijoje) yra pakylėtos į žymiai aukštesnį dvasinį lygmenį. Pastarosioms atstovauja įvairios diagramos — mandalos ir yantros*, kurios, komponuojamos iš rutulio ir kitokių geometrinių formų, hinduizme ir buddhizme simbolizuoja "individualizuotos ir sutelktos sąmonės vienybę... pakartotiną susiliejimą su nedaloma ir skaisčiai švytinčia Aukščiausiąja Sąmone, kuri *yogos* dėka galinti iš naujo apšviesti mūsų būties slėpinynus".[81] Prof. Tucci nuomone, hinduistinę mandalą bene puikiausiai iliustruoja vadinamasis Sri Ratas, simbolizuojantis tą dieviškąją galią, kuri iniciatyvinanti visuotinę būtį, atsispindinčią neišvengiamai ją įkūnijančiuose daiktuose. "Tokias mandalas sudaro keturi lygiašoniai trikampiai aukštyn nukreiptomis viršūnėmis ir penki kiti tokie pat trikampiai žemyn nukreiptomis viršūnėmis... Viduryje esantis taškas — tai paslaptingoji matrica". "Viršūnėmis žemyn žiūrintys trikampiai simbolizuoja (būtiškosios prasmės) išsipildymą arba įkūnijimą, o aukštyn — sugrįžimą (į būties įsčias) arba atpildą".[82] Visoje jų kompozicijoje vyrauja įvairiai konstruojamos grynos geometrinės formos, atskirais atvejais paįvairinant jų piešinį vienu kitu vaizdiniu elementu. Jos yra tapę proto įrankiais, padedančiais reguliuoti mintinės veiklos procesus ir atskleisti tiek savo esybės, tiek kosminės būties paslaptis. Tačiau ši geometrinė struktūra, kurią Tucci apibūdina kaip "iš išorės stačiakampiu įrémintą vieną ar daugiau koncentrinių apskritimų, paeiliui juosiančių įžambiomis linijomis išraižytą kvadratą", aptinkama beveik visose vaizduojamojo meno formose. Antai šokančio Shivos Natarajos skulptūra, simbolizuojanti kuriamąsias bei griaunamąsias kosmines jėgas, dažnai apjuosiama liepsnų žiedu. Daugelyje paveikslų šokėjų, yogų ir kitokios figūros taip pat išdėstomos koncentriniu ratu. Hinduistinio ir buddhistinio meno simbolių pasaulis beveik visais atvejais perteikiamas nepaprastai sudėtingais metafiziniais vaizdiniais, todėl suprantamas tik pašvęstajam arba itin išsilavinusiam žiūrovui. Estetine prasme abstrakčiai, grynai geometrizuota yantra neišsiskiria jokiu ypatingu grožiu, tačiau dvasine prasme ji atlieka daug aukštesnį vaidmenį, nei dauguma vaizduojamojo meno formų.

---

*Mandala — sanskr. "ratas", "esmė". Tai buddhistinis, hinduistinis ir tantristinis pasaulio simbolis, jo modelis. Jos ezoterinė semantika siejama ne tik su visata, bet simbolizuoja ir jos santykį su individu. Individas gali susilieti su visata, tinkamai ją kontempliuodamas ir perprasdamas ne palaipsniui, detalė po detalės (kaip kad nuosekliame mintijimo procese), o spontaniškai, aprėpdamas ją visą iš karto. Yantra (jantra) — tai klasikinė hinduistinė ir buddhistinė mandalos struktūra. Ji sudaryta iš išorinio rato ir jame nupiešto kvadrato, kuriame savo ruožtu nupieštas dar vienas vidinis ratas. Pastarajame piešiamas aštuonlapio lotoso žiedas, kurio struktūra, skaidanti mandalos ratą į aštuonias lygias dalis, ir vadinama yantra.

Mintys apie Nukryžiuotąjį daugeliui mistiškai nusiteikusių krikščionių rodėsi kupinos tokios pat religinės ekstatiškos jėgos, kokia slypėjo ir mandaloje bei yantroje.

Šia proga būtų galima pacituoti japono Kukai žodžius apie menančias Tang dinastijos laikų didžiąsias Kinijos kultūrines vertybes: "Mantrose užšifruoti minties lobynai, sutrose slypinčios paslaptys bei jų paaiškinimai yra perduodami ne kaip kitaip, kaip jas fiksuojančių vaizdinių priemonių pagalba... Li Chen drauge su daugiau nei dešimčia pagalbininkų buvo įgaliotas nupaišyti Garbhdhatu, Vajra-dhatu ir kitas didžiąsias mandalas". O štai ką jis kalba apie meno religingumą: "Ezoterinės doktrinos yra pernelyg giliaprasmės, kad jų formuluojamas idėjas būtų galima užrašyti. Vienok sunkiai įžvelgiamus jų minties slėpinynus padeda atskleisti tapyba. Visos įvairios šventųjų paveiksluose fiksuojamos pozos bei mudros yra paženklintos Buddhos meilės kibirkštimi, todėl jų akivaizdoje galima patekti į jo skleidžiamos šviesos akiratį. Taigi dailėje gali būti įkūnijamos visos užslaptintos sutrų idėjos bei jų paaiškinimai, o sykiu atskleidžiamos visos pagrindinės ezoterinių doktrinų tiesos, be jos pagalbos neapsieina nei mokytojai, nei mokiniai. Būtent menas atveria mums pačią tobuliausią esatį".

Sherman E. Lee pastebi, kad šių žodžių prasmė atliepia Šv. Deniso abato Sugerijaus (1081—1151) lotynišką eilėraštį:

Kilniadvasis kūrinys yra kupinas šviesos;
bet, šviesdamas taurumu, jis
Taip tepraskaidrina mintis, kad šios, įsižiebdamos
ištikimybe, veržtųsi
Į Tikrą šviesą, o į ją atveria duris tik Kristus.
Kaip jis pritaps prie šio pasaulio, lems auksinės
durys:
Drumsta mintis veržiasi aukštyn, į tiesą, juk per
daiktiškumą,
Irgi, regėdama šios šviesą, vėl išnyra iš ją
nugramzdinusios nežinios".[83]

Tarp Indijos ir viduramžių Europos kultūrų pastebime ir esminių skirtumų, sykiu išryškėjančių mene bei estetikoje. Viduramžių meno teorija, atstovaujama šv. Augustino, pagrindinį dėmesį sutelkusi į stabmeldiškumo bei jutiminių pagundų pasmerkimą. Hinduistiniame mene ir estetikoje šie dalykai mažai kam rūpi arba ir visai nieko nejaudina. Krikščionys filosofai pirmiausia stengėsi nuspręsti, kuriais atvejais didingas dekoras, muzika bei apeigos turėtų būti draudžiami, o kuriais galėtų pasitarnauti religijai. Indų filosofams šis klausimas neatrodė pernelyg problematiškas. Ir Indijoje, ir Europoje kiekvienas, panoręs patirti skurdą, galėjo rinktis vienuolio arba atsiskyrėlio gyvenimą. Indų mąstymo tradicijoje apie gyvenimo būdo tinkamumą buvo sprendžiama, veikiau atsižvelgiant į jo amžiaus tarpsnius, prasidedančius kūdikyste ir užsibaigiančius senatve. Jeigu jaunam vedusiam vyrui pritiko ir buvo leista mėgautis erotiniais

bei estetiniais malonumais, tai senatvei labiau derėjo asketizmas ir *moksha*. Kraštutinis asketizmas, taip pat ir celibatas, nebuvo privalus visiems nei Indijoje, nei Europoje, tačiau pavieniams jį pasirinkusiems asmenims jis teikė džiaugsmą ir buvo virtęs garbinimo objektu.

Indų religija buvo akivaizdžiai turtinga dievų: šis jos bruožas ypatingai stimuliavo meninę kūrybą ir skatino ritualo formų įvairovę. Tuo anaiptol nebuvo paneigiamas metafizinis monistinis pasaulėvaizdis, kuriame atskiri dievai traktuojami kaip Brahmos ar Vishnu apsireiškimai. Krikščionybė, bent jau vadinta monoteistine, atitinkamuose meniniuose vaizdiniuose užfiksavo visą Šv. Trejybės, Šventosios Šeimos ir nesuskaičiuojamos daugybės angelų, šventųjų, gerųjų ir piktųjų (pragaro) dvasių panteoną. Skirtingai nuo hinduizmo, krikščionių religijoje nekalbėta apie jokią sielų persikūnijimo galimybę, joje orientuotasi į dangaus karalystę ir amžinąjį gyvenimą. (Sielų persikūnijimu tikėjo Platonas ir kai kurie neoplatonikai.) Derėtų atkreipti dėmesį ir į reliatyvų krikščioniškosios eros trumpalaikiškumą, skaičiuojant jos trukmę nuo jos atsiradimo iki šių dienų; į tai, kaip ji staiga pasidavė vienas kitą sekusiems socialinio, politinio, intelektualinio bei meninio gyvenimo pokyčiams. Jos rėmuose dera visiškai skirtingi vienas kitą keičiantys kultūriniai modeliai, kiekvienu atveju atsinešantys su savimi jiems savitas estetines idėjas bei meninės raiškos stilius. Indijos kultūra, skaičiuojanti savo kad ir ne tokią išbaigtą istoriją nuo kur kas senesnių laikų, puoselėjo žymiai didesnį tradicijų tęstinumą bei pastovumą.

"Indijos meno negalima vadinti nei religiniu, nei pasaulietiniu"[84],— sako Stella Kramrich. Savo teiginį ji stengiasi pagrįsti tuo, kad šios gyvenimo sritys Indijoje niekuomet nebuvo taip "atskirtos viena nuo kitos" kaip Vakaruose. Kiekviena būtiškosios raiškos forma užima tam tikrą vietą "visuotinai pripažintų" vertybių, taip pat ir metafizinių, hierarchijoje. Kiekviena sritis apibrėžiama ją atitinkančio transcendentalumo lygmeniu". Toliau S. Kramrich atskleidžia indų architektūros bei skulptūros ypatumus, žvelgdama į juos detalizuoto, universalaus, tradicinio, savotiškai artimo gotikinių katedrų simbolizmui, tik iš kur kas ilgaamžiškesnio simbolizmo perspektyvos. Pasak jos, nė vienas šventyklos statinio komponentas, nė viena architektūrinė matematinė jos proporcija nėra atsitiktinė. Netgi statybinės medžiagos čia atlieka vieno ar kito simbolio vaidmenį. "Antai iš plytų yra statomas aukų altorius, tad plyta įprasmina pačią auką".[85] Vadovaujantis S. Kramrich interpretacija, indų meną lygiai taip pat pagrįstai būtų galima vadinti visakeriopai religiniu, nes visas jis, iš pirmo žvilgsnio kad ir atrodantis pasaulietiniu, yra įprasminamas per spiritualistinį simbolizmą.

Stella Kramrich, Paul Mus, Alice Boner[86] bei kiti orientalistai detaliai atskleidė hinduistinės architektūros ir skulptūros geometrinių proporcijų ypatumus, o sykiu pagal jas sudarytų ir statinyje įkūnytų formų painų religinį simbolizmą. S. Kramrich pagrindiniu architektūros simboliu iškelia kvadratą, įkūnijantį harmoningai ir taisyklingai sutvarkytą erdvinį pasaulį. "Jis tampa kur kas reikšmingesnis už laiko ratą". Stačiakampiai, apskritimai, piramidės ir kitos formos yra griežtai proporcingai derinamos viena su kita, tokiu būdu sudarydamos daugiasluoksnį sudėtinį hinduistų šventyklos pamatą ir ant jo iškylančio statinio struktūrą.

A. Boner, pateikdama schematišką kompoziciniais modeliais suskaidytos hinduistinės skulptūros vaizdą, atkreipia dėmesį į jos centrą supančią apskritą erdvę bei ją išvagojusias tieses bei įstrižaines. "Iliuzoriškos žmogaus būties akivaizdoje,— centrinis taškas turėtų įkūnyti Atman*, o apskritimas tokiu atveju apjuostų visą jo būtiškosios plėtros bei dvasinio tobulėjimo kelią. Iš centro į pakraščius nusidriekiančios trajektorijos turėtų perteikti painius Maya** pasaulio labirintus, savimaniškos žemiškosios būties sklaidą... tuo tarpu iš pakraščių į centrą vedančios linijos turėtų vaizduoti tą kelią, kuriuo sugrįžtama į būties įsčias". Figūrinės kompozicijos, kaip ji priduria, antromorfizuotai byloja apie "amžinosios būties slėpinynus" ir "transcendentalią tikrovę".

Pasak Benjamino Rowlando, kolonos, stupos ir šventyklos kupolo forma buvo siejama su dangiškuoju dievų pasauliu ar kosmoso aukštybėmis.[87] Savo magiškumu jos turėjo priartinti anapasaulinę būtį ir padėti statytojui pakilti virš jo vaizduojamo pasaulio. Pamatinių architektūrinių formų samprata grindžiama pasaulio ašies idėja; kartais ją įkūnija kolona, tarytum atskirianti dangų nuo žemės. Pagrindinės visatos harmoniją simbolizuojančios diagramos centras orientuojamas į zenitą, o jos šakos — į pagrindines pasaulio šalis. Buddhistinių šventyklų stupose dar buvo tebežymūs jų ankstyvosios funkcijos — pasaulio valdovo simbolio pėdsakai. Kupolas — tai chaoso vandenyne plūduriuojantis kosminis kiaušinis, pilnas kuriančiosios Brahmos gyvasties. Paskutiniuoju ir pačiu sudėtingiausiu magiškuoju visatos paveikslo architektūriniu simboliu tapo Javoje stovinti Barabuduro šventykla. Ji vaizduoja dangaus skliauto juosiamą pasaulio kalną ir atlieka mandalos, arba užšifruotos visatos kūno struktūrą atspindinčios diagramos paskirtį. Kaip pastebi prof. Rowland, jos paeiliui išrikiuotų terasų reljefuose vaizduojamas visas gyvenimo kelias, pradedant aistrų pasauliu ir keliaujant nuo pirmųjų įsikūnijimų mirtingojo Buddhos pavidalu lygmens iki aukščiausiojo didžiųjų Mahayanos Bodhisattvų egzistencinio lygmens. Uždari apatinių terasų stačiakampiai atspindi kūniškąją būtį; viršūnėje esančių apskritų platformų atvira erdvė — beformį pasaulį. Buddhistinis visatos ašies įvaizdis primena kitose senosiose religijose sutinkamą kosminio medžio simbolį, įvairialypiškai įkūnijantį personifikuotą visa aprėpiančios kosminės būties pasaulėvaizdį.

Vakarų orientalistams, apskritai kalbant, prireikė keleto dešimtmečių, kad įsisavintų simbolistinę hinduistinio ir buddhistinio meno ikonografiją. Kalbant apie tai, kas jų (kaip ir daugelio Rytų mokslininkų) ganėtinai menkai pažinta, pirmiausia reikėtų paminėti detalizuotą indų meno ikonografiją bei tradiciškai įprasminamų sudėtinių geometrinių formų pasaulį. Pastarųjų laikų tyrinėtojai grindžia savo žinias dvejopais duomenimis: 1) faktiškais pastatų pamatų, aukščio, vidinių patalpų, skulptūrinių kompozicijų išmatavimais bei schemomis; 2)

**Atman* (sanskr. "dvasia") — indų, daugiausia Vedantos filosofijos terminas, reiškiantis objektyviai atsispindinčią sąmonę, pasaulinę dvasią. *Atman* yra *Brahman* sinonimas.

***Maya* (Maja, sanskr. "iliuzija", "regimybė") — sąvoka indų filosofijoje vartojama kaip pasaulio iliuzoriškumo, nerealumo sinonimas.

nuorodomis į klasikinius sanskrito kalba parašytus veikalus. Geometrizuotas formų struktūravimas ir mistinis simbolizmas buvo tapę neatsiejamais senojo hinduistinio meno bei estetikos komponentais. Juos ignoruojant, šiandien būtų neįmanoma visapusiškai išsiaiškinti ankstyvojo Indijos meno paslapčių.

Šiuo atžvilgiu indų estetika rodosi artima Vakarų estetikoje išsikristalizavusiai pitagorizmo srovei, palikusiai tam tikrus pėdsakus neoplatoniškojo ir viduramžiškojo misticizmo filosofijoje. Tačiau Vakaruose matematinis mąstymas pernelyg dosniai nepasitarnavo religinio misticizmo idėjoms. Helenizmo epochoje jis išsilaisvino iš pastarųjų įtakos ir ilgainiui plėtojosi racionalaus, pasaulietinio mokslo kryptimi — mokslo, kurio duomenis be jokių mistinių potekščių tiktų taikyti architektūros, topografijos bei kitokio pobūdžio konkrečios techninės veiklos srityse.

Žvelgiant į mistinę hinduistinio meno interpretaciją su tam tikromis išlygomis, t.y. neteikiant pernelyg didelės reikšmės joje implikuojamoms religinio ar metafizinio pasaulėvaizdžio idėjoms, ją būtų galima laikyti pakankamai priimtina ir argumentuota. Coomaraswamy, Kramrich ir kitų tyrinėtojų atskleistą formų ir prasmių simboliką galima toleruoti kaip realiai egzistuojantį kultūros reiškinį. Sykiu visiškai nebūtina sutikti su tuo šių autorių akivaizdžiai ginamu įsitikinimu, pagal kurį (šio meno) simbolizuojamos idėjos neva įtaigojančios amžinąsias transcendentines dieviškos kilmės tiesas.

Indijoje, kaip ir Vakaruose, šiuolaikinių estetikų nuomonės ne visuomet sutampa. P. J. Chaudhury, prieštaraudamas daugelio nuostatoms, atsisako traktuoti tradicinę indų estetiką kaip teoriją, pavaldžią metafizinės pasaulėžiūros diktatui. Jo nuomonė yra visiškai priešinga.[88] Indų pasaulio sampratoje sureikšminamas jo iliuzoriškumas, leidžiantis traktuoti jį kaip įsivaizduojamą dieviško kūrybinio akto atkartojimą, kaip Dievo meno kūrinį.

A. L. Basham dar pagrįsčiau pasisako prieš absoliutizuotai religinę indų meno interpretaciją, kuriai pritaria didžioji dalis pastarojo meto kritikų bei istorikų.[89] Jo įsitikinimu, tokie rašytojai kaip Coomaraswamy, lyg "akmenyje iškaldintų pamokslų, teigiančių Visuotinės Absoliučios Dvasios diktuojamą visų daiktų vienybę", ieško jame buddhistinių ir vediškųjų idėjų, tuo tarpu "kai jis buvo smelkte persismelkęs tuometiniu gyvenimo realizmu, didžiąja dalimi atsispindėjusiu senovės laikų Indijos mene". "Jis kunkuliuoja tuo aktyviu gyvybingumu,— priduria Basham,— kuris byloja mums veikiau ne apie būsimąjį, o apie šį pasaulį". Ir pirmiausia čia reikėtų kalbėti apie vaizduojamąjį meną, kuriame "kasdienis įkvėpimas tampa ne tiek amžinu ir nesibaigiančiu Absoliuto ieškojimu, kiek džiaugsmingu pasinėrimu į realią menininką supančio ir jo išgyvenamą pasaulio tikrovę, juslinio prado išsiskleidimu, tokiu ritmingai pulsuojančiu ir organišku augimo bei judėjimo pojūčiu, kokiu dvelkia visa žemėje tarpstanti gyvybė". Vaizduojamojo meno kūrinių autoriais, kaip kad jis priduria, dažniausiai tampa menininkai pasauliečiai, o religinę literatūrą didžiąja dalimi rašė religinį pašaukimą turintys žmonės — brahmanai, vienuoliai ir asketai. Faktologiškai turtingoje savo indų kultūros istorijoje Basham vienodai objektyviai žvelgia ir į religijos, ir į meno problemas, tačiau kažkuria prasme šias sritis atskiria

vieną nuo kitos, kiekvienos jų idėjas motyvuodamas savitais jos specifiniais ypatumais, nesistengdamas pernelyg sureikšminti jų religinių aspektų.

Šių dienų indų rašytojas Aubrey Menen pateikia savišką šiuolaikinę "Ramayanos" interpretaciją, kai kuriais atvejais sarkastiškai pasisakydamas apie brahmanų įtaką indų kultūrai. Pasak jo, prieš dvidešimt penkis amžius brahmanai buvo tapę vyraujančia dvasininkų kasta. Jie diktavo įstatymus, neišmanėliškai, diktatoriškai pamokslavo, reguliavo šventyklų veiklą ir kėlė grėsmę valdovo autoritetui. Tačiau jie netapo tvirta ir paveldima kasta. Jie kaltino "Ramayanos" autorių Valmikį užmušus brahmaną, kuo vertėtų suabejoti. "Deja, vėlesnės brahmanų kartos taip perrašė ["Ramayanos"] poemą, kad kai kurie jos žodžiai visiškai prieštarauja tam, ką akivaizdžiai turėjo mintyse Valmiki".[90]

XIII
Visuotinis-kosminis indų bei viduramžių Europos meno simbolizmas. Prieštaringos interpretacijos

Kaip buvo pastebėta, indų menas ir estetika, linkdama ypatingai ir dažnai sureikšminti mistines simbolines idėjas, atitinkamai atliepia viduramžių Europos kultūrą. Vakaruose tokią meninės kūrybos, Biblijos ir pasaulio sampratą išplėtojo Origenas, Klementas Aleksandrietis ir šv. Augustinas,[91] o pastarojo plunksnai, beje, priskirtina ir keletas teorinių traktatų apie muziką bei kitus menus. Tikėjimas visuotiniu būties simbolizmu ir mistifikuoto gamtos reiškinių bei meninės kūrybos įprasminimo tendencijos ryškiai ženklino šv. Tomo ir Dantės kūrybą, susilpnėdamos po Tridento bažnyčios susirinkimo. Tačiau gotikos laikais vėl buvo atsigręžta į gamtą bei žmogiškąją prigimtį, o jas liečiančios įžvalgos buvo sėkmingai derinamos su alegorinės kūrybos tradicijomis, kurias renesanso ir baroko epochoje palaipsniui užgožė natūralizmas ir klasicizmas. Pastaraisiais šimtmečiais panašūs pasikeitimai vyko ir kinų bei japonų meno simbolikoje, traktuojant ją vis paviršutiniškiau, o dažnai tiesiog subanalinant arba sudekoratyvinant, ką iliustruoja ir populiariųjų ilgaamžiškumo bei gerovės simbolių panaudojimas keramikos ir tekstilės dirbinių puošyboje. Indų meno studijose jis visgi užima kur kas tvirtesnes pozicijas.

Ne vienintelis A. Menen iškelia mintį, kad šiuolaikinę indų meno interpretaciją didžiąja dalimi inspiravo brahmanų kastos atstovai, iš kartos į kartą ištikimai puoselėję tvirtas religines, filosofines ir mokslines tradicijas. Tai, kad jos idėjomis mirgėte mirgėjo jų filosofiniai, taip pat ir estetiniai veikalai, dar anaiptol nereiškia, jog likusioji visuomenės dalis, tarp kurios buvo menininkai bei kitų kastų atstovai, žiūrėjo į jį (meną — *vert.*) lygiai iš tokių pačių aukštumų. Viduramžių Europoje, kai tikėjimas universaliu simbolizmu buvo pasiekęs savo

apogėjų, daugelis menininkų ir amatininkų, kaip galima manyti, beveik nesidomėjo klerikalių bažnyčios žodžio skleidėjų veikaluose išdėstytomis painiomis teologinėmis tiesomis. Ko gero, ir toje pačioje Indijoje suradikalinta religinė meno interpretacija pirmiausia turėjo atspindėti veikiau tradicinę brahmaniškąją, o ne apskritai visos Indijos meninę ideologiją. Didžioji dalis filosofinių veikalų autorių atstovavo brahmanų kastai arba jautė tiesioginę jos įtaką.

Kalbant apie vieną ar kitą meno kūrinį arba meno žanrą, dažnai sunku konkretizuoti jo implikuojamą simbolinę prasmę. Kiekvieno vertintojo nuomonę lemia jo bendros filosofinės pasaulėžiūros formuojami įsitikinimai. Indų ir viduramžių krikščionių mistikai savo ginamą universaliais simboliais įprasmintą pasaulėvaizdį grindė transcendentalizuotu tikrovės supratimu, teigdami, kad atskiri fenomenalaus pasaulio daiktai ar reiškiniai (kad ir ratas arba liūtas), esą, turi aukštesnę už kitus dvasinę prasmę, suteiktą jiems iš pačios kosminės dvasios ar dieviškosios valios malonės. Atskirų daiktų prasmes žmogus gali įvardinti. Menininkas sąmoningai ar nesąmoningai, pagautas dieviškojo arba kosminio įkvėpimo, gali jas išreikšti savo kūrinyje. Kelias į šį meninių simbolių ir prasmių pasaulį atviras tik išrinktiesiems dvasios šviesuoliams. Likusieji, žiūrėdami į tą patį meno kūrinį ir netgi subtiliai į jį įsigilindami, visgi nesugeba jų įžvelgti.

Vadovaujantis vien paviršutinišku, regimu meno kūrinio paliktu įspūdžiu, nevalia kategoriškai teigti, kad jis neturi jokios alegorinės prasmės. Kartais simbolinė vieno ar kito vaizdinio prasmė slypi pačiame meno kūrinyje, ką iliustruoja kad ir kai kurios krikščioniškosios Apokalipsės dalys. ("Septynios žvaigždės — tai septynių šventyklų angelai".) Kitais atvejais ji lieka neįvardinta arba paslėpta. Net ir toks populiarus daiktas kaip tautinė vėliava vien iš pažiūros mums gali nieko apie save nesakyti: (norint suvokti jos reikšmę), reikia būti bent kažkiek objektyviai informuotam — sakykime, žinoti, kokiai šaliai ji atstovauja. Galima daugybę kartų žiūrėti "Mažą molinį vežimėlį" ("The Little Clay Cart"), nesuvokiant tikrosios gilesnės nei tekste išsakytos jo prasmės. Tą patį galima pasakyti apie daugelį indų skulptūrų bei tapybos kūrinių. Vieni jų turi aiškiai religinę, kiti — visiškai priešingą prasmę.

Natūralistinė filosofinė teorija paneigia esminius teorinius universalaus simbolizmo teiginius. Beprasmiška, esą, ieškoti kokios nors daikto simbolinės prasmės jo prigimtyje ar dieviškosios valios malonėje. Visos simbolinės prasmės esančios išsigalvotos žmonių ir daugiau ar mažiau betarpiškai atliepia tradicinių kultūrinių vaizdinių pasaulį, vienais atvejais formuojamą visos visuomenės, kitais — mažos išrinktųjų aukštosios kultūros atstovų grupelės. Pasirinkto vaizdinio ar meno kūrinio prasmingumą iš dalies apsprendžia pats menininkas savo sumanymu bei pirmieji jo prasmės įvardintojai ir vartotojai. Jis yra ar buvo vienaip arba kitaip prasmingas tol, kol tokį jo supratimą garantavo tuometinės kultūrinės tradicijos ir kol ši jo prasmė buvo teoriškai aktuali bei pritaikoma.

Atskiro meno kūrinio ar meno žanro, kad ir Krishnos mylimąsias apdainuojančios poezijos bei paveikslų, supratimas paprastai ilgainiui keitėsi ir įvairavo. Vienas ir tas pats sudievintas ar suherojintas personažas dažnai figūruodavo

skirtingose istorijose ir būdavo skirtingai apibūdinamas. Atskiras išgalvotas ar istorinis siužetas, ko gero, iš pradžių galėjo būti išdėstomas paprasta žmogiška kalba ar primityviai, magiškojo bei religinio animizmo dvasioje susimbolinamas. Gerai žinoma, jog daugelyje senovės mitų bandoma paaiškinti, kodėl ir iš kur randasi tokie paslaptingi gamtos reiškiniai kaip lietus ir saulė, vasara ir žiema, kas turi įtakos pasėlių derlingumui ir gyvulių vislumui. Mitai būdavo įtraukiami ir į magines religines apeigas, siekiant viena ar kita linkme pakreipti juose minimų reiškinių eigą. Prie tokio pobūdžio kūrinių priskirtini ir akivaizdžiai erotizuoti pasakojimai bei vaizdinės metaforos. Sakysime, Krishnos fleita simbolizuoja falą (vyriškąjį lyties organą), tačiau ne vien jį. Ji yra ir dvasinės muzikos galios simbolis. Elegantiškėjant skoniams ir manieroms, formuojantis bei plėtojantis metafizinei mąstysenai, pirmapradis simbolizmas dažnai pasirodydavo esąs pernelyg primityviai tiesmukiškas, begėdiškas ar iššaukiančiai vulgarus. Poetai, filosofai ir dvasininkai stengėsi pakeisti jį abstraktesnėmis religinėmis interpretacinėmis idėjomis. “Krishnos Upanishadoje” dievas Rudra buvo tapęs Krishnos fleitos įvaizdžiu. “Gopala-pūrvatapini Upanishadoje” jis yra vadinamas visų šventųjų burtažodžių (kuriuos simbolizavo karvė) globėju ir visų pažinimo formų (kurias simbolizavo piemenys) įkvėpėju.[92]

Kurią iš šių interpretacijų vadintume teisinga? Žiūrint į jas natūralizmo akimis, nė viena neatrodo teisinga. Kaip kultūrinių reiškinių liudytojos, visos jos atitinkamai atspindi vienokią ar kitokią tikrovę, bylodamos apie tai, kaip pasirinktąjį įvaizdį traktavo atskirų laikotarpių ir atskirų kultūrinių regionų vienokie ar kitokie žmonės. Kadangi ilgus amžius čia plačiai, įtakingai dominavo metafizinės interpretacijos tradicijos, tad šiuolaikinėse meno bei ikonologijos istorijose jai skiriamas pagrindinis dėmesys. Tačiau jos anaiptol nereikia vadinti teisingesne ar vertingesne už grynai pasaulietišką, literatūrinę interpretaciją. Šiuolaikiniai spiritualistai visiškai teisėtai gali teikti pirmenybę mistinei interpretacijai, bet jie neturi jokios teisės tvirtinti, kad tiktai ji tiksliausiai atskleidžia esminę daiktų prigimtį.

Šiuo atžvilgiu būtų galima ginčytis dėl graikų mitologijoje aprašomų Dzeuso, o romėnų mitologijoje — Jupiterio bei Bakcho meilės nuotykių interpretacijų. Kuomet į mitą įvesdinamas karvės arba jaučio personažas, kaip kad atsitiko padavimuose apie Io ir Europą, tuomet pradedama ieškoti pastoralinių jo kilmės motyvų. Tą patį galima pasakyti apie Krishną ir piemenaites.

W. H. Archer smulkiai atpasakoja, kaip nuo X iki XX a. Indijoje keitėsi Krishnos ir jo poelgių supratimas.[93] “Bharavata Puranoje” buvęs karžygiu, Jayadevos poemoje “Gita Govinda” (“Piemens giesmė”) Krishna jau paverčiamas meilužiu piemeniu. Jo slapta meilės istorija su ištekėjusia piemenaite Radha “turinti tapti tarsi kilniu alegoriniu įvaizdžiu, simbolizuojančiu ir palaiminančiu Dievo meilę žmogiškai būtybei”. “Erotinis Radhos potraukis Krishnai,— sako W. H. Archer,— simbolizavo nenumaldomą žmogiškosios sielos meilės troškimą, o jos pasiryžimas sulaužyti ištikimybę savo vyrui išreiškė siūlomą beatodairišką visa nustelbiančios meilės Dievui pasirinkimą”. Ši istorija, beje, įkūnijo ir tą amžiną žmogiškąjį romantiškos meilės troškimą, kuris buvo vis labiau

varžomas besiformuojančių santuokinių ryšių. “Nuvilkdamas piemenaitėms drabužius ir kviesdamas jas nuogomis pasirodyti priešais jį, Krishna parodė, su kokiu nekaltu tyrumu žmogaus siela turėtų atsiduoti Dievui.” Atstumdamas Radhą, jis norėjo pasakyti, kad “Dievas gali pamilti kiekvieną būtybę, kad ir kokia gera ar bloga, graži ar bjauri, niekinga ar kilni ji bebūtų”. Šokant ratu, norėta parodyti, “kad visi turi vienodą teisę į Dievo meilę”, o Krishnos nusigręžimas nuo Radhos simbolizavo “žmogaus sielą supančią tamsią naktį”.

Tokią šios istorijos interpretaciją W. H. Archer bando palyginti su XVII a. ispanų poeto mistiko šv. Jono nuo Kryžiaus kūriniais, kuriuose šis irgi kalba apie “aistringą žmogaus sielos veržimąsi į Dievą... įkūnytą erotiniuose vaizdiniuose”. Autorius neslepia savo noro alegorizuoti šias mintis, įkūnydamas jas tekste daugybės simbolių pavidalų. Vargu ar įmanoma šitaip jo įprasminamas idėjas įvilkti į pažodinės, paprastos žmonių kalbos rėmus.

Šiek tiek kitaip traktuojama senovės žydų Senojo Testamento “Giesmių giesmė”. Kai kurie specialistai, nesitenkindami jokia viešai pripažinta interpretacija, nūnai argumentuotai įtikinėja, jog ši poema iš pradžių buvo ne kas kita kaip meilės ir vestuvinių dainų rinkinys. Jos vaizdinis pasaulis atvirai erotizuotas. Kol poemos autorystė tradiciškai buvo priskiriama Saliamonui, simbolizavusiam išmintį ir pamaldumą, norint giesmes įtraukti į kanoną, jas būtinai reikėjo kaip nors alegorizuoti. Senovės žydams jos simbolizavo Jahvės meilę Izraeliui: Jahvė — jaunikis, Izraeilis — nuotaka. “Krikščioniškoji bažnyčia,— teigia profesorius J. A. Bewer,— sutiko su šia alegorizuota interpretacija, tik jaunikiu čia tapo Kristus, o nuotakos vaidmenį atliko bažnyčia arba šv. Dvasia”.[94] Tridento bažnyčios susirinkime tokių perdėm akivaizdžių ir pompastiškų alegorinių simbolių buvo nutarta atsisakyti, tačiau 1611 m. pasirodžiusioje autorizuotoje (karaliaus Jokūbo) “Giesmių giesmės” versijoje tebepalikti atskirų jos dalių alegoriniai pavadinimai. Antai pirmoji dalis pavadinta “Bažnyčios meilė Kristui”, po jos einanti,— “Bažnyčia, pažinusi Kristaus meilę, yra persisotinusi meile”.

Kultūros istorijose ir pasaulinės literatūros istorijose turėtų būti aiškiai atskleidžiama įvairių tokių alegorinių traktuočių autorystė, nes jos buvo suformuluotos vienos ar kitos atskiros žmonių grupės ir laikinai tapę labai populiarios. Nūnai šie prasminiai aiškinimai, visiems sutinkant, įkomponuojami į tradicinę “Giesmių giesmės” ikonologiją. Tačiau objektyviai mąstantys istorikai bei estetikai anaiptol neprivalėtų pasikliauti tokiu alegorizuotu meninių vaizdinių įprasminimu, galvodami, kad tik jis yra neabejotinai teisingas, atliepiantis kūrinio tikrovę, ar kad labiau apsiskaitę ir šviesiau mąstančios asmenybės beatodairiškai juo pasitikės. Jų tikrumo pripažinimą reikėtų suprasti kaip religinio tikėjimo aktą, o ne kaip mokslinių žinių ar intelekto praplėtimą. Kuo daugiau sužinome apie “Giesmių giesmės” atsiradimą ir egzistavimo istoriją, tuo labiau dirbtinės, nepagrįstos ir neįtikinamos pasirodo esančios tokios alegorinės interpretacijos. Estetinio suvokimo atžvilgiu daugelis skaitytojų linkę traktuoti jas kaip nieko bendro su meno kūriniu neturinčius bereikalingus svaičiojimus, trukdančius tiesiogiai pajusti jo meninį grožį. Bet kuriuo atveju jų galima laisvai nepaisyti ir

skaityti jos pradinės prasmės “Giesmių giesmę” — kaip pasaulietinių meilės dainų rinkinį. Toks skaitytojas anaiptol neturėtų galvoti, kad šitokiu būdu jis nusileidžia į žemesnį estetinio suvokimo lygmenį.

Lygiai taip pat aiškinti galima ir poezijoje bei tapyboje atvaizduotą “Krishnos ir piemenaičių” vaizdinių pasaulį. Daugelis indų menui prijaučiančių vakariečių čia linkę, kiek įmanoma, nepastebėti jo inspiruojamų metafizinių idėjų. Norint iš esmės perprasti visas gilumines vertybes, anaiptol nepakanka atskleisti vien jausminius, siužetinius ir žmogiškuosius jo prasmės aspektus. Indų kultūroje kai kurie religiniai simboliniai įvaizdžiai yra tapę neatsiejamais meninio pasaulio elementais, tad jų negalima ignoruoti, nes priešingu atveju bus išleistos iš akių itin svarbios jos (kultūros — *vert.*) vertybės. Daugelis tokių vaizdinių sietini su juos pagimdžiusiais mitais ir primityviais kosmologiniais siužetais (tokiais kaip “Audra pieno vandenyne”[95]), kuriuos galima vadinti tiesiog savotiškai spalvingais pasakojimais. Jų implikuojamais prasminiais vaizdiniais mielai gėrimasi kaip paprasčiausiais fantazijos kūriniais, net nesusimąstant, kad jie išties galėtų simbolizuoti kokią nors tikrovę. Be kita ko, būtų galima manyti, kad indų mąstytojai interpretavo indų meną pernelyg suabstraktintai, dažnai itin metafiziškai jį alegorizuodami, vildamiesi, jog pasaulis patikės tokia jo tiesa. Ko gero, indų kultūrai vertėtų pasekti naujojo Tridento bažnyčios pavyzdžiu, atsisakant perdėm dažnai vartojamų hiperbolizuotų alegorinių vaizdinių.

Estetika, kaip objektyvus universalus mokslas, anaiptol nėra įpareigota skirti simboliniams ir religiniams indų meno aspektams tokį patį didelį dėmesį, kokį jiems skyrė misticistinės orientacijos interpretatoriai. Vakarietiškai mąstysenai kur kas vertingesnės ir labiau priimtinos gali pasirodyti kai kurios kitos, ypač empirinės ir natūralistinės pakraipos indų meno bei estetikos įžvalgos.

XIV
Kinų—japonų ir indų estetikos tradicijos. Jų bendri bruožai ir skirtumai

Kinų ir japonų taoistinės bei buddhistinės pasaulėžiūros tradicijose buvo keliama meno "dieviškumo" ir estetinio išgyvenimo transcendentalumo idėja. Tačiau kinai bei japonai neišplėtojo šių idėjų teoriškai taip nuodugniai, kaip tai padarė indai.[96] Konfucianizme visais atvejais buvo akcentuojamos žemiškosios, žmogiškosios, pasaulietinės gyvenimiškų problemų pusės, kas atitinkamai turėjo įtakos ir meno bei estetikos principų formavimuisi. Pasak Wing Tsit Chan, "Hsün tzu anaiptol nekalba apie jokią antgamtinių jėgų įtaką žmogui. Tai, ką jis vadina dvasia, pasirodo besanti tik kosminė kaita ir evoliucija".[97]

Jameso Cahillo nuomone,[98] kinų kultūra savo "humanistiniu pobūdžiu ir nuolatinėmis ją draskančiomis abejonėmis dėl humanistinių idealų pagrįstumo" priartėja prie vakarietiškosios. Čia palyginti anksti susiformavo "tokia estetikos teorija, kurioje tapyba buvo traktuojama kaip individo minčių bei jausmų pasaulio išraiška", o tokia teorija galėjo atsirasti tik humanistinių idėjų aplinkoje. Skirtingai nuo kitose tautinėse bendruomenėse susiformavusių anoniminės kūrybos papročių, pagal kuriuos koks nors amatininkas ar meistras neturėjo teisės reikštis kaip individuali asmenybė, kinų menininkas pirmiausia stengėsi "atrasti savąjį kūrybinį stilių, geriausiai atliepiantį jo individualybę." Jis bandė harmoningai suderinti objektyviuosius meninio atvaizdavimo dėsnius su subjektyviomis kūrinio idėjomis, tuo pačiu įkvėpdamas vaizdinei formai žmogiškąją prasmę. Penkių dinastijų ir Sung laikotarpio ch'anbuddhizme buvo visiškai nuvertintas ortodoksinių buddhistinių apeigų, dievybių, šventųjų raštų ir paveikslų vaidmuo, tokiu būdu suteikiant pirmenybę individualiam prašviesėjimui. Jis turėjo būti pasiekiamas intuityviai, o ne racionalių metodų pagalba. Yra paveikslų, kuriuo-

se vaizduojama, kaip ch'an adeptai degina Buddhos atvaizdus ir naikina šventus raštus. (Čia galima prisiminti Bizantijos laikų ikonoklastų judėjimą, tapusį savotišku protestu prieš tariamą stabmeldiškumą.)

Lyginant indų ir kinų estetikos veikalus, labiausiai krinta į akis pastarųjų lakoniškumas, bene ryškiausiai atskiriantis juos nuo indiškųjų veikalų. Tai būdinga ir seniesiems, ir šiuolaikiniams kinų traktatams. Kinų ir japonų veikalai, kaip įprasta ir priimta, parašyti labai koncentruota ir glausta forma. Juos labiau tiktų priskirti prie literatūrinių ir poetinių, o ne religinių ar metafizinių veikalų. Dauguma jų pasižymi minties atsitiktinumu, impulsyvumu ir spontaniškumu, yra mįslingi ir iracionalūs. Jų autoriai pilnai pasitenkindavo keliomis giliamintėmis įžvalgomis, viena kita nevienareikšme mįslinga metafora, keliais aforizmais ir aštriomis, principingomis vertybinėmis pastabomis.

Kinijoje ir Japonijoje metafizinės idėjos nebuvo išplėtotos į tokią plačią ir daugiasluoksnę teorinę sistemą, kokia susiformavo Indijoje. Tad čia mažai kas susigundydavo grįsti jomis savo teorijas. Kinų ir japonų mąstytojus, bendrai tariant, pirmiausia domino tie harmoningi ryšiai, kuriais būtų galima susieti etiką, politiką, istoriją, etiketo taisykles bei rafinuoto mėgavimosi žemiškuoju gyvenimu formas su gamtos raidos dėsningumais ir aukščiausiais Dangaus diktuojamais principais. Menas ir estetika daugiausia plėtojosi šių idėjų aplinkoje. Taoizme-buddhizme buvo kur kas labiau nei konfucianizme linkstama į mistinį tikrovės išaukštinimą bei sudievinimą, tačiau šioms mąstymo tradicijoms nepriimtinos jokios plačios, racionaliai argumentuotos filosofinės teorijos. Dauguma iškiliausių šios mokyklos atstovų nepasirūpino palikti jokių rašytinių veikalų, atsidėdami vien prasmingai veiklai ir ramiai meditacijai. Buvo ir tokių, kurie reiškė savo mintis trumpomis daugiaprasmiškomis ir mįslingomis frazėmis bei epigramomis, iš pirmo žvilgsnio visiškai absurdiškais posakiais, turėjusiais paslėptą, bet nebūtinai religinę prasmę. Pastaruoju metu, kad ir Suzuki veikaluose, ch'anbuddhizmą ir zenbuddhizmą visais būdais stengiamasi aiškinti kaip organizuotą, logiškai pagrįstą teoriją.

Pagrindinis ir dominuojantis kinų metafizinio mąstymo veiksnys buvo *yin* ir *yang* (moteriškumo ir vyriškumo, aktyvumo ir pasyvumo) dualizmas, tačiau juo, kaip vyraujančiu pradu, buvo galima tik gana ribotai ir paviršutiniškai pagrįsti visus įvairiapusius pasaulinės būties procesus bei dėsningumus. Jo samprata kur kas natūraliau įsišaknijo kasdienio žmonių gyvenimo filosofijoje bei šį gyvenimą atspindinčiame mene. Simbolinis *yin* ir *yang* dualizmas persmelkia visas kinų ir japonų meno formas, jis įkūnijamas net ir gėlių aranžavimo mene.

Kita reikšminga metafizinių sąvokų pora, ypač svarbi vėlyvajam konfucianizmui,— tai *chhi* (materialusis ir dvasinis pradas, pirmapradė jėga, materija) ir *li* (esmė, principas, etiketas, norma). *Li* dar gali būti suprantama ir kaip amžinieji dėsniai, besitransformuojantys į atskirus daiktus ar reiškinius ir lemiantys jų kaitą. Kadangi kiekvienas daiktas turi pirminę priežastį, tai tam tikra prasme verta į jį įsigilinti. Šią idėją būtų buvę galima išplėtoti, jos pagalba bandant paaiškinti, kaip ir kodėl dailininkas kreipia savo mintis į vienus ar kitus, taip pat ir niekuo neišsiskiriančius bei niekingus, bjaurius dalykus...

Neturėtume manyti, jog kinai, esant būtinam reikalui, nesugebėjo plačiai, išsamiai ir logiškai argumentuotai mąstyti. Šia prasme pirmiausia reikėtų kalbėti ne apie metafiziką, o apie gamtotyrinius mokslus ir technologiją. Šiandien jau turime progos įsitikinti, jog senovės kinų mokslas bei technologija buvo pažengę kur kas toliau, negu kad buvo įsivaizduojama. Politinės valdžios kultas, išskirtinių gabumų ir aukštos moralės asmenybių poreikis turėjo įtakos ne vien egzaminų sistemos, bet ir tokių knygų kaip Liu Shao "Žmogaus sugebėjimų studija" (245 m.)[99] atsiradimui. Šis veikalas, vertėjo pavadintas "turiningu, išsamiai argumentuotu ir sistemingu", buvo skirtas psichologijai ir jos pritaikymo problemoms. "Čia buvo sukonkretintos ir suvestos į vientisą sistemą socialinio gyvenimo psichologiją lietusios senųjų laikų idėjos". Šiame veikale buvo suformuluotos apibrėžtos hipotezės ir dėsniai, traktuojant juos taip, kaip Konfucijui niekuomet nebūtų šovę į galvą juos traktuoti. Jame buvo įvardinti įvairūs asmenybių tipai bei jų talentų savybės, nepamirštant paminėti ir literatų. Čia buvo padėtas praktinis pamatas skirtingos kultūrinės aplinkos pagimdytų menininkų psichologijos studijoms, bet tuo, kiek man žinoma, niekuomet nebuvo tinkamai pasinaudota.

Šių laikų kinų filosofijos istorikas Fung Yu lan pripažįsta, jog kinų filosofiniai veikalai savo lakoniškumu, alogiškumu bei fragmentiškumu Vakarų šalių studentams tampa rimta suvokimo problema.[100] "Konfucijaus "Apmąstymuose ir pašnekesiuose" viena pastraipa beveik niekuo nesisieja su kita". Lao tzu, Chuang tzu, Meng tzu bei Haun tzu traktatuose filosofinės idėjos reiškiamos "aforizmų, apoftegmų, užuominų ir vaizdingų pasakojimų forma". Fung Yu lan tokį jos pobūdį pateisina tuo, kad filosofija čia nebuvo tapusi profesija, tad neatsirado ir veikalų, kuriuos būtų galima vadinti filosofiniais. Regis, šį faktą, kaip tokį, reikėtų dar plačiau pagrįsti. Ir privalėtume pažymėti, kad šiuos kinų filosofijos sąlyginumus lėmė anaiptol ne akivaizdus jos ignoravimas ar mąstymo ribotumas, bet tam tikros išankstinės nuostatos.

"Nevienareikšmiškumas,— tęsia prof. Fung,— yra tapęs viso kinų meno idealu — ar būtų kalbama apie poeziją, ar apie tapybą, ar kokį kitą meno žanrą". Poetas dažnai ketina išreikšti ne tai, ką jis pasako, o tai, ko neišsako. Reikia mokėti skaityti tarp eilučių. "Minimaliu žodžių kiekiu inspiruoti begalines idėjas" — tokia poezijos savybė. Jeigu mintį įmanoma perteikti ne žodžiais, o kaip nors kitaip, tai verčiau visai nekalbėti. Tao "ne įvardijamas, o tik menamas". (Šį kartą taoistinis misticizmas atkartoja bet kurioje misticistinėje teorijoje keliamą idėją: pačios svarbiausios mintys negali būti išreikštos.)

Nenukrypstant į kraštutinumus, vertėtų pripažinti, kad nevienareikšmės, glaustos, lakoniškos išraiškos forma bei netiesioginė ar veikiau mįslinga užuomina vaidina svarbų vaidmenį meninėje kūryboje. Tai aktualu ir kai kurių Vakarų menininkų kūrybai, tačiau šios išraiškos tradicijos kur kas labiau puoselėjamos kinų ir japonų mene, atsispindėdamas pirmiausia monochrominėje tapyboje ir haiku poezijoje. Šiuolaikinėje Vakarų filosofijoje ir mene (bent iki pastarojo amžiaus) pirmiausia orientuojamasi į konkrečias bei sistematizuotas struktūras, pasitarnaujančias išbaigtam temos ar minties plėtojimui. Senovės

babiloniečių, žydų bei graikų profilosofinėse tradicijose galima aptikti lakoniškomis, taikliomis sentencijomis, patarlėmis ir aforizmais užrašytos “literatūrinės išminties perliukų”, kurie tačiau nenumalšino vis didėjančio Vakaruose kilusio filosofavimo alkio. Teorinės filosofinės ar estetinės įžvalgos, tebūdamos tik padrikais samprotavimais, negali atverti perspektyvos tolimesniam teoriniam pažinimui.

Tuo tarpu vis labiau prie filosofijos artėjanti indų estetika tampa pačios tyriausios palaimos šaltiniu daugeliui Vakarų skaitytojų, žinoma, išskyrus tuos, kurie atstovauja natūralistinei-humanistinei pasaulėžiūrai. Pastariesiems ši paini filosofija didžiąja dalimi atrodo sunkiai įsisąmoninama ir nuobodi, kaip jau seniai pamiršto viduramžiško mąstymo liekana, į antrą planą nustumianti atskiras jai priskiriamas humanistines vertybes. Jos dėmesio centre yra problema, liečianti individualios sielos (Atman) ryšį su pasauline siela (Brahman), arba Aukščiausiąja būtimi,— ši problema natūralistinės pasaulėžiūros akimis atrodo visiškai prasimanyta. Tą patį galima pasakyti ir apie pagrindinį hinduizme ir buddhizme keliamą etinį klausimą, kaip išsivaduoti iš uždaros persikūnijimų grandinės. Natūralistiškai mąstantis vakarietis bei Carvakos mokyklos atstovas pasakytų, kad jį pagrindžianti prielaida apie atgimimo galimybę yra paprasčiausiai išsigalvota.

XV
Visuomeninės ir kultūrinės Rytų estetinių idėjų formavimosi prielaidos. Klasicistinės ir konservatyvistinės tradicijos

Kaip jau minėta, nei senovės Rytų, nei Vakarų kultūros neturėjo tokios "estetikos" sąvokos, kokią mes turime šiandien, suvokdami ją kaip sistematizuotą filosofijos ar mokslo šaką. Estetika, kaip savarankiška sritis, iki XIX a. kultūros istorijoje nevaidino jokio vaidmens. Tačiau pavienes jos idėjines užuomazgas galima aptikti tai viename, tai kitame pačios įvairiausios tematikos senovės bei viduramžių laikų veikale, o pirmiausia tuose veikaluose, kuriuose apibendrintai aptariamos meno, menininkų bei su jais susijusios meninės kūrybos ir suvokimo problemos. Šios mintys dėstomos itin dogmatiškai, neapibrėžtai ir padrikai, paprasčiausiai išsakant jomis savo asmeninį skonį, tai, kas daugiau ar mažiau priimtina, sumitologinant meno ir grožio kilmę ar tokiu būdu samprotaujant apie meno paskirtį ir galimas jo raiškos formas. Plėtojantis ir kylant žmonių intelektui, gali būti parašyta ir sistemingesnių apybraižų apie vieną ar kitą meno žanrą. Tokio pobūdžio ankstyvosios mintys ir pastabos apie meną savotiškai praturtina kultūros istoriją. Plačiąja prasme jas pilnai būtų galima priskirti estetikos sričiai. Norėčiau trumpai nurodyti kai kurias jų sąsajas su kitais žmonių kultūrinės raidos istorijoje išsikristalizavusiais procesais bei įtakojančiomis aplinkybėmis.

Šiandien mūsų jau nebestebina marksistų perdėm įkyriai populiarinta, bet savotiškai visų istorikų pritarimo sulaukusi hipotezė, teigianti, kad bet kurios plotmės, taip pat ir meninės, filosofinės bei religinės, idėjų formavimuisi turi įtakos socialinio gyvenimo veiksniai. Norint paaiškinti bet kurio meno stilistinės raidos istoriją, būtina atsižvelgti ir į kitus kultūrinio gyvenimo procesus, bandant išryškinti juos siejančius tarpusavio ryšius. Kokio masto įtaką stilistinėms kryptims daro visuomeninio-ekonominio gyvenimo pasikeitimai, ir atvirkščiai? Rytų menas šiuo klausimu dar tik pradedamas tyrinėti. Tuose kultūriniuose regionuose, kurių nepasiekė marksistinės ideologijos idėjos, į socialinio gyveni-

mo motyvų ir estetikos teorijų tarpusavio poveikio priežastis buvo kreipiamas kur kas mažesnis dėmesys. Visuomeninio gyvenimo aplinkybės turi įtakos meninių idėjų sklaidai, ir atvirkščiai. Indų filosofinę pasaulėžiūrą bei visuomeninių santykių pobūdį žymia dalimi lėmė meninio gyvenimo motyvai ir meno funkcijas bei galimas jo raiškos formas liečiančios teorinės koncepcijos.

Mano cituotasis Mukerjee, kurį priskirčiau prie filosofijos bei sociologijos klausimų specialistų, taip apibendrina įvairių Indijos visuomeninio-kultūrinio gyvenimo raidoje išsikristalizavusių procesų sąveikos pasireiškimą: "Indijos žmones vienija pirmiausia ne kokie nors valstybės, vidinės ar išorinės politikos interesai, o veikiau jiems bendra metafizinė, religinė, mitologinė bei meninė pasaulėžiūra. Vargu ar rasime pasaulyje kitą tokią tautą, kuriai tiek mažai terūpėtų politinio gyvenimo aktualijos... ir taip labai — metafizinių bei religinių idėjų sklaidos dinamizmas".[101] Be abejo, tai tiesa. Sykiu teisinga būtų pastebėti, kad socialinės aplinkybės niekur kitur neturėjo tokios stiprios įtakos metafizinio, religinio bei meninio pasaulėvaizdžio formavimuisi, kaip toje pačioje Indijoje.

Vienos ar kitos tautos menas bei estetinės idėjos įkūnija savitą jos vertybių pasaulį, atstovaujamą pirmiausia valdančiųjų grupių interesų — tų grupių, kurios turi galimybę tenkinti menu savo dvasinius ir praktinius poreikius, o sykiu būti įtakingais jo vertintojais. Meno kūriniai ir juos vertinančių autoritetingų asmenybių nuomonė pajėgūs keisti nusistovėjusią vertybių sistemą — meninį skonį, idealus, interesus bei vertinimo kriterijus.

Šiuolaikinėje urbanizuotoje demokratinėje visuomenėje kuriamu masiniu menu stengiamasi patenkinti įvairaus amžiaus, visokių luomų, intelekto bei temperamento žmonių interesus. Vienomis meno formomis orientuojamasi į specifinę vyriškosios giminės, kitomis — į moteriškosios giminės psichologiją, trečiomis — į įvairaus amžiaus vaikišką pasaulėžiūrą, dar kitomis — į menko intelekto žmonių suvokimą. Senosiose aristokratinėse imperijose liaudies menas dažniausiai gyvavo folkloro pavidalu; lygiai tokia pačia žodine forma plito ir apie meną išsakytos paprastų žmonių mintys, jei tik apskritai tokių minčių būta. Mes stengiamės suvokti tokių senų tautų, kaip kad ir indai, meną, daugiausia žiūrėdami į dar tebeišlikusius didingus, įmantrius, ilgaamžius rūmų, šventyklų pastatus, skulptūras, skaitydami tokias poemas ir pjeses arba gėrėdamiesi miestietiškomis sąlygomis atliekamais muzikos bei scenos kūriniais. Meno muziejuose bei meno istorijose šie kūriniai užima pačią garbingiausią, išskirtinę vietą. Jie tenkino valdančiosios aristokratijos bei dvasininkijos, o vėlesniais laikais — pasiturinčių pirklių klasės poreikius ir skonį, nepaisant to, kad jais, išstatytais visiems matomoje vietoje, lygiai taip pat galėjo gėrėtis ir žemesniųjų klasių atstovai. Mes dažnai manome, jog tai vieninteliai didesnio dėmesio verti meno kūriniai, ir pagal šiuos atsirinktuosius šedevrus formuojame savo visuotinės kultūros pasaulėvaizdį. Tačiau jie sudaro dalį, kartais net labai mažą dalį to, ką yra sukūrusi visa žmonija. Provincialūs menininkai arba tokios kultūrinės mažumos, kaip Indijos todų ar Japonijos ainu tautelės, praturtina meno pasaulį kiek kitokio pobūdžio vertybėmis. Jų sukurti kūriniai, kad ir nepasižymėdami dideliu meistriškumu (tačiau ne visuomet), visgi įneša reikšmingą indėlį į visos

kultūros bei jos istorinės raidos supratimą. Kai kurie jų (kad ir Amerikos negrų muzika bei folkloras), anaiptol netapdami vien apgailėtinomis elitinio meno imitacijomis, kartais atveria visiškai kitonišką, dar neregėtų ir nepakartojamų spalvų pasaulį. Atskiri ryškiausi liaudies meno elementai stengiasi prasiskverbti į aukštesnėms visuomenės klasėms priklausančio meno formas, tuo tarpu kai atskiros elitinio meno formos skinasi kelią į paprastuomenės kūrybą.

Panašiai būtų galima kalbėti ir apie senovės laikų estetiką, t.y. apie ankstyvąsias menines pažiūras ir teorines koncepcijas, aiškinančias meno esmę, kilmę bei funkcijas. Senosiose kultūrose beveik visos filosofinės teorinės meno idėjos buvo suformuluotos dvasininkijos ar aristokratinės inteligentijos luomo atstovų, dar kitais atvejais jas užrašydavo šių autoritetų įtakoje esantys dailingo žodžio meistrai. Indijoje juos daugiausia atstovavo brahmanai, Kinijoje — konfucianizmo tradicijų išugdyti intelektualai. Šių žmonių keliamos ir garbinamos meninės vertybės turėjo kiek įmanoma nuolankiau atliepti jų principus, liaupsinančiai ir šlovinančiai įtvirtinti jų pasirinktųjų dievų bei valdovų autoritetą, o sykiu sureikšminti įvestąją visuomeninę bei kultūrinę ideologiją. Šis menas iš esmės privalėjo tenkinti esamos padėties — status quo — reikalavimus, išskyrus tuos atvejus, kai kilmingieji meno globėjai nesutiko pritarti status quo įvestoms naujovėms. Tokiu atveju konservatyvių pažiūrų atstovai, pasekdami Platono pavyzdžiu, galėjo pasiūlyti atsigręžti į paprastesnes, jų moralei priimtinesnes meno formas bei papročius, kadaise egzistavusius (kaip manoma) senais ramiais laikais.

Lyginant kurio nors kultūrinio regiono atskiro laikotarpio meną su tuometinėmis to krašto estetinėmis teorijomis, dažnai itin problematiškai atrodo tarp jų tvyranti praraja. Jų idėjos kartais pasirodo esančios visiškai prieštaringos; menas šiurkščiai pažeidžia ar tiesiog ignoruoja tuometinius meninės kūrybos kanonus. Tai sudėtingas klausimas, kurį vertėtų labai nuodugniai išnagrinėti. Daugybė veiksnių užkerta menui kelią suartėti su meno teorijomis ir dažnai priverčia estetines teorijas vilktis jam iš paskos. Menas gali pasipriešinti tuometiniams įsigalėjusiems jo dėsniams, kaip tai atsitiko Akhnateno laikais. Kartais prabėga ištisi šimtmečiai, kol subrendusi nauja filosofų karta pagaliau būna pajėgi pripažinti ir įteisinti naujas menines idėjas. Nereikia pamiršti ir dar vienos svarbios aplinkybės: menininkai ir filosofai yra skirtingo tipo asmenybės — pirmieji daugiau vadovaujasi jausmais, turi lakesnę vaizduotę ir linkę į apčiuopiamą, akiai skirtą kūrybinę veiklą; antrieji daugiau vadovaujasi protu ir linkę vertybiškai analizuoti. Be to, kartais jie būna kilę iš skirtingų socialinių sluoksnių ir nevienodai išsilavinę, kaip buvo ir Indijoje, kurioje didžiąją dalį intelektualinio elito sudarė brahmanų klasės atstovai.

Tačiau šią akivaizdžią prarają tarp meno ir teorijos galima įvairiais būdais įveikti, pasitelkiant teorinę mintį. Joseph Campbell pastebi, kad "religinėje indų literatūroje paprastai žiūrima į pasaulį rimties, vidinio susitelkimo (*samadhi* būsenoje) ieškančio vienuolio arba asketo žvilgsniu, tuo tarpu vaizduojamasis menas veikiau linkęs atskleisti formų žaismo žavesį".[102] Tad žiūrint į indų mene geidulingai vaizduojamas žmonių figūras, kaip jis sako, "sunku suvokti, kas gi

jas sieja su asketizuota ir tyra buddhistine bei vediškąja indų pasaulėžiūra". Tačiau, kaip tvirtina J. Campbell, visos meno ir patyrimo formos yra (kaip teigia Rytų metafizika) "tik vienos vienintelės formos moduliacijos — tos formos, kuri gali iškilti prieš mūsų akis mintinės rimties ir susitelkimo būsenoje" (susikuriamoje kad ir yogos dėka). *Vienas* yra imanentiškas, transcendentalus ir visur esantis.

Ir Vakarų, ir Rytų estetikoje svarbiausiajai jos tradicinei minčiai, istorijų puslapiuose bei estetikos vadovėliuose užimančiai ryškiausią vietą, dažniausiai atstovauja tie veikalai, kuriuos atrinko konservatyvūs daugybės praeities kartų estetikos specialistai. Tie darbai, kuriuos mes išsiverčiame iš kitų kalbų ir skelbiame pakartotinais leidimais, kuriuos įtraukiame į antologijas, daugiausia tenkino būtent anųjų amžių valdančiųjų, įtakingųjų visuomenės grupių interesus. Tai, kas yra pateikiama mums graikų arba romėnų, indų ar kinų tradicinės estetinės minties vardu, atspindi anaiptol ne visą svarbiausių tuometinių meninių bei filosofinių prieštaringų pažiūrų sistemą, o tik pavienes idėjas, kurias aprobavo vėlesnių kartų intelektualai ir valdininkai, kontroliavę leidybinę, metraštinę bei švietėjišką veiklą. Į radikalias, individualistines, neortodoksines meno teorijas buvo atkreiptas bešališkas dėmesys tik XVIII a., pasirodžius revoliucingiems anglų bei vokiečių liberalų veikalams ir išryškėjus jų įkvėptai romantizmo srovei. Antai Victor Hugo savo garsiojoje "Cromwellio" pratarmėje pareiškė, jog šiuolaikinį meną charakterizuoja ne vien klasikinis grožis, bet ir jo įvardintasis "groteskas" — bjaurumas, lydimas paslaptingumo, fantastiškumo, komiškumo ir siaubingumo, liguisto pesimizmo ir sveiko optimizmo, gerumo ir blogumo,— visų tų savybių, kokias tik gali sukurti žmogaus vaizduotė. Beveik apie tą patį kalbėjo ir Goethe, tačiau Vakarų estetika dar ne visiškai įsisavino šias įžvalgas, padiktuotas tuometinės meninės tikrovės ir jos idėjų. Ir Rytuose, ir Vakaruose dauguma autoritetingų estetikų pernelyg dažnai buvo linkę nepaisyti reikšmingesnių meninių srovių ar beatodairiškai, a priori, jas pasmerkti. Šiuolaikiniai liberalūs mąstytojai nūnai jau kur kas lengviau susitaiko su ta nuostata, kuri leidžia filosofijoje, mene ir estetikoje laisvai pristatyti visiškai vienas kitoms priešingas pažiūras ir mintis, tačiau ir Rytuose, ir Vakaruose jau pernelyg vėlu bandyti gelbėti nesugrąžinamai į užmarštį nugramzdintas neortodoksines senovės bei viduramžių pasaulėvaizdį atspindėjusias idėjas.

Apie šių netradicinių pažiūrų autorius mes galime tik spėlioti. Kaip žinome, Vakaruose praktiškai yra dingę arba suklastoti beveik visi Epikūro ir jo ankstyvųjų pasekėjų, taip pat tokių pirmųjų natūralistinės pakraipos mąstytojų, kaip Demokritas, veikalai. Norint lengviau nusikratyti Protagoro bei kitų žymiausių Sokrato laikų sofistų idėjų, jos buvo sukarikatūrintos Platono dialoguose. Iš natūralistinės pakraipos Aristotelio estetikos traktatų išliko tik maža jų dalis. Ikikrikščioniškoje Romos imperijos kultūroje itin aktyviai reiškėsi epikūriečiai, buvę pagrindiniais mistinio spiritualizmo priešininkais. Iš jų galima paminėti Lukrecijų ir Horacijų, rašiusius meno istorijos ir estetikos klausimais, o vienas kitas toks darbas išliko ir iki mūsų dienų. Tačiau iki pastarųjų laikų visas likusias filosofines tradicijas buvo nustelbę Platono, mistinės pakraipos

neoplatonikų ir jų įkvėptos šiuolaikinės spiritualistinės filosofijos idėjos. Komunistinės ideologijos šalyse nūnai orientuojamasi į kitokio pobūdžio "pavyzdines" teorijas. Čia naujoviškai ortodoksaliais tampa Engelso, Lenino ir kitų marksistinės pasaulėžiūros atstovų estetiniai veikalai, nepelnytai užgoždami ir išstumdami kitas tradicijas.

Daugelyje iš kartos į kartą perduodamų ir autoritetingą pripažinimą įgijusių estetikos traktatų kalbama apie konservatyvius ir klasicistinius idealus. Platonikai ir konfucianistai, nuvertindami atskiros asmenybės laisvę, į garbingiausią ir aukščiausią vietą iškelia valstybės vienybę bei tvarką skelbiančius idealus; svarbiausiais tikslais jiems tampa harmonijos siekimas, užsibrėžtų gyvenimo uždavinių įgyvendinimas, nuolankus valdovo autoriteto pripažinimas, pamaldus bei skrupulingas nustatytų ritualų atlikimas ir pan. Jų pritarimo susilaukia tik toks menas, kuris pasiruošęs·sureikšminti ir šlovinančiai pagarsinti šią idealios, savo tikslams individo laisvę pajungiančios valstybės koncepciją. Menas turįs pasižymėti paprastumu, didingumu, džiaugsmingumu, jis turi būti dvasiškai įkvepiantis ir atgaivinantis, savo vaizdais įkūnijantis išskirtines, tauriausias asmenybes, dievus, išmintingus valdovus, didvyrius, ištikimus pavaldinius. Jis turįs orientuoti į kilnesnę, šiam idealui atliepiančią moralę, savuoju emociniu žavesiu sustiprindamas jos įtaigumą.

Nei Platono, nei Konfucijaus negalima vadinti radikalių tuometinių pažiūrų skelbėjais. Jie buvo veikiau nuosaikūs, toliaregiai, išmintingo aukso vidurio kelio ieškantys intelektualai. XX a. liberalistinės pasaulėžiūros akivaizdoje abu jie atrodo perdėm konservatyvūs ir varžantys atskiros asmenybės saviraišką. Jie prieštaravo beveik viskam, kas mums šiandien atrodo kūrybinga, demokratiška ir progresyvu. Tačiau mes privalome atsižvelgti į tuometines jų gyvenimo aplinkybes. Abu jie pergyveno karo, visuomeninių klasių nesantarvės ir senosios tvarkos pašlijimo laikotarpį. Būtent dėl to jie buvo linkę pirmiausia akcentuoti vienybės ir tvirtos tvarkos idealus, paaukojant jiems asmenybės laisvę ir pasitelkiant meną kultūrai išsaugoti. Estetikos istorijose reikėtų kuo toliaregiškiau įvertinti visas šias prieštaringas tiek Rytų, tiek Vakarų mąstymo tradicijoms būdingas pasaulėžiūrines nuostatas.

Vakarų renesanso kultūroje tebegyvybingomis platonistinėmis idėjomis buvo siūloma atsisakyti atvirai, pilnakraujiškai realistinių meno raiškos formų, kviečiant visokeriopai puoselėti kilnaus grožio bei moralės idealus. Tą patį galima pasakyti apie konfucianizmo įtaką kinų bei japonų literatūrai. Tik pastaraisiais amžiais čia suklesti ryškiaspalvio, tikroviško, pasaulietiško romano žanras, atspindėjęs viduriniosios klasės natūralistines pažiūras bei skonius, vienok turėjęs pasisekimą ir tarp atskirų likusiųjų visuomenės klasių skaitytojų. Jame buvo įkūnijami kilnių ir niekingų, dorai ir blogai besielgiančių veikėjų paveikslai, įkomponuoti pačių įvairiausių gyvenimiškų scenų ir situacijų perspektyvoje. Naujosios krypties romanas savo vaizdiniais žadindavo nežabotą erotinę vaizduotę, sykiu nesidrovėdamas atskleisdavo tikrąjį korupcinės ir veidmainiškos aukštuomenės veidą, drąsiai kalbėdamas apie žiaurią turtingųjų bei galingųjų klasės vykdomą varguomenės engimo politiką. Toks XVI a. kinų romanas "Shui Hu Chuan"[103]

tapo "iššaukiančiai revoliucinga knyga", susilaukusia priekaištų iš griežtos moralės buddhistų, konfucianistų ir Ming bei Manchu valdininkijos pusės.[104] Kinijoje romano žanras išsikristalizavo XIV a., savo apogėjuje sublizgėjęs tokiais šedevrais kaip "Chin P'ing Mei" (XVII a.) ir "Raudonojo kambario svajonė" (XVIII a.). Kaip minėta, tuometinėse ortodoksinėse estetikos doktrinose romano žanras buvo ignoruojamas arba tiesiog pasmerkiamas kaip nevertas vadintis menu. Tais laikais skelbti tokio žanro kūrinius buvo labai sudėtinga, o kartais net ir pavojinga, todėl dažnai jie buvo rašomi slaptai ir anonimiškai.[105]

Beveik panašiomis sąlygomis, tik labiau aukštuomenės palaikomas, Japonijoje plėtojosi Ukiyo-e laikotarpio (ypač XVIII—XIX a.) realistinės bei erotinės literatūros, paišybos bei graviūros meno žanras. Jo gyvavimo laikais į valdžią kaip tik ateidinėjo pasiturinčiųjų vidutiniokų klasė, iš dalies išstūmusi iš jos senąją aristokratiją.

Neregėtai šiuolaikiškai mąsčiusi (japonų rašytoja) Murasaki (XI a.), maištavusi prieš nenatūraliai išpūstus, pompastiškus kinų literatūrinės kūrybos kanonus ir nepaisiusi vyravusių intelektualią moterų veiklą smerkusių prietaringų pažiūrų, savo mintimis apie romano žanrą atvėrė duris kūrybinei realistinei tradicijai. Ji sakė: "Vienok tai, kad rašytojas sugeba atvaizduoti vien gėrį arba blogį, anaiptol nieko nereiškia. Žinoma, atskirais atvejais savo kūrinyje jis gali sutelkti visas mintis į kokią nors dorybę ir rutulioti iš jos sumanytą siužetą. Tačiau lygiai taip pat jį turėtų įkvėpti kūrybai ir daugybė panašiai jaudinančių jį supančių ydų ir kvailybių; jos yra svarbios ir visos turi būti pastebėtos. Tokiu būdu bet kuri iš jų gali tapti romano tema, privalančia atskleisti pirmiausia šiojo, žemiškojo pasaulio, vaizdus, o ne tai, kas dedasi kažkokioje pasakų šalyje, nepasiekiamoje žmogaus žvilgsniui".[106] Murasaki "Apysaką apie Genji" neabejotinai galima priskirti prie realistinių kūrinių. Sykiu tai ir spalvingas, humanistinis bei giliai psichologizuotas kūrinys, vaizdingai atskleidžiantis delikačios, elegantiškos, rafinuoto estetinio skonio "sumoteriškėjusios" Heian laikų aristokratijos gyvenimą. Apysakos pabaigą autorė nudažo vis ryškesnėmis buddhistinio pamaldumo spalvomis.

Kamakura epochoje buvo ypatingai garbinamos dvi iš Indijos atkeliavusios ir dar ankstyvaisiais Heian laikais žmonių pamėgtos dievybės. Tai Kwanon (iš vyriškojo Bodhisattvos paversta moteriškąja gailestingumo deive) ir Fudo, įgavusi žiauraus ir grėsmingo vyro pavidalą. Kalbama, jog pastaroji ypač išpopuliarėjo būtent pradėjus formuotis samurajų klasei, valstybės suirutės laikais prisiėmusiai jos tvarkos sergėtojos funkcijas. Fudo kulto reikmėms buvo pradėtos kaldinti jam skirtos šventyklos, pasirenkant tam jau pačia savo išvaizda siaubą keliančias stačias uolas bei jūros krantus. Fudo vaizduojamas apsuptas liepsnos liežuvių, įsitvėręs kardą ir virvę, pasiruošęs jais smogti blogiui ir jį surišti.[107]

Čia paminėta tik keletas pavyzdžių, iliustruojančių socialinių bei ideologinių Rytų meno formavimosi prielaidų kaitą,— tų prielaidų, kurios padėjo paaiškinti kūrybinių stilių ir meninių siužetų įvairovę. Išskyrus tokias retas išimtis, kaip šie trumpi Murasaki komentarai, visais kitais atvejais tos prielaidos ne-

turėjo kokios nors įtakos naujų teorinių principų atsiradimui — bent jau tokių principų, kurių formuluotės nūnai atitiktų Vakarų skaitytojo suvokimą.

Tradicinės Indijos, Kinijos ir Japonijos kultūros, daugeliu svarbių atžvilgių būdamos skirtingos, visgi turėjo ir nemažai bendrų bruožų. Kinijos, Tibeto ir Japonijos kultūros ypač stipriai suvienijo iš šiaurinės Indijos dalies atkeliavusios įtakingos religinės bei meninės idėjos. Kol kas vis dar ginčijamasi, kurias šių šiaurės šalių tradicijas vadinti atneštinėmis, o kurias — vietinėmis. Nesunku pamatyti, kaip Wei bei vėlesnių dinastijų laikais buvo plėtojami ir transformuojami Buddhos ir Bodhisattvų įvaizdžiai. Kai kurie pastarųjų laikų istorikai įsitikinę, kad Indijos kultūra padarė didelę įtaką kinų tapybos principų formavimuisi.[108]

Vertėtų atkreipti dėmesį kad ir į tokius šių kultūrų skiriamuosius bruožus: Indijoje įsigalėjusią kastų sistemą, tūkstantmečiais formavusią indų visuomeninės santvarkos sistemą; Kinijoje išsiplėtojusią klanų sistemą, diktavusią sprendimus daugeliui juridinių, šeimyninių bei asmeninių valstybės gyvenimo problemų; ganėtinai stiprų eilės atvežtinių srovių įtaką bei vietinės reikšmės perversmus atlaikiusios Japonijos kultūros sutelktumą ir vieningumą. Didelė Japonijos kultūrinio paveldo įvairovė, šiuo atžvilgiu pranokstanti indų bei kinų kultūras, neabejotinai palankiai pasitarnauja japonams, stengiantis jiems įsisavinti tolimesnes naujoves, bet sykiu apsunkina vieningos ir darnios estetinės filosofinės teorijos formavimą. Per keletą pastarųjų amžių indų bei kinų estetinės nuostatos beveik nepakito, nors ir vienoje, ir kitoje šalyje išryškėjo savotiškai nauji meno stiliai, kuriems galėtų atstovauti kad ir šiaurės Indijos Rajputo tapyba, Pietų Sung dinastijos laikų "lieto tušo" peizažinė tapyba arba Yüan laikotarpio (kinų) drama.

Dar daug amžių prieš krikščioniškosios eros pradžią Indijoje ir Kinijoje, bent pagrindiniuose jų miestuose ir jų apylinkėse, jau buvo pasiektas pakankamai aukštas kultūrinio-ekonominio išsivystymo lygis. Valdančiosios dinastijos stengėsi sujungti daugybę genčių bei smulkių karalysčių į vis labiau besiplečiančias centralizuotas sukarinto režimo imperijas. Skirtingos etninės grupės, turinčios skirtingą kalbą, tikėjimą ir papročius, buvo prieš savo valią priverstos gyventi kartu. Jų meninio bei technologinio išsivystymo lygis buvo labai nevienodas — vienos tebegyveno neolito stadijoje, kitose klestėjo bronzos amžiaus kultūra.

Kur tiktai pradedama vykdyti užkariavimų politika ir viena kuri nors žmonių grupė paima valdžią į savo rankas bei priverčia likusias grupes, nors ir visiškai jų nesunaikindama, jai vergauti, ten neišvengiamai kyla vienoki ar kitoki nesutarimai ir gresia maištu. Kurioje kultūroje menas pradeda vaidinti reikšmingesnį vaidmenį, ten susidaro palankios sąlygos formuotis įvairiems meniniams skoniams bei meninėms pažiūroms; vienos jų gali tapti priimtinesnėmis už kitas ir tokiu būdu nepelnytai nustelbti pastarąsias. Kai kurias tokias menines nuostatas pavyksta užrašyti, tačiau didžioji jų dalis taip ir lieka neįamžinta, nugrimzdama nežinion. Net ir stokodami apie jas tikslesnių duomenų, galime susidaryti jų bendrą vaizdą, pasinaudodami tebeišlikusiais jas smerkiančiais teiginiais, turint omeny kad ir Platono išpuolius prieš masinį, plebėjišką meną.

XVI
Moralinio bei religinio pobūdžio meninių pažiūrų kaita senosiose kultūrose

Viso pasaulio senosiose militaristinėse imperijose valdančiųjų klasių įvestosios vertybių sistemos tam tikra prasme nesiskiria viena nuo kitos. Iš esmės jos tarsi pratęsia negailestingos, žiaurios konkurencijos sąlygomis vykstančią pačią primityviausią kovą dėl būvio, dėl valdžios ir dėl turtų. Labiau pasiturinčių sluoksnių atstovai, laikinai užsitikrinę sau "šiltą" vietą ir jų poreikius viršijančią materialinę gerovę, paprastai jau nebegali liautis konkuravę. Jie tebekovoja ir tebesiekia vis didesnės valdžios ir turtų. Jie privalo išlaikyti armiją ir administracinės biurokratijos aparatą, kurių padedami, galėtų priversti ar paskatinti žmones dirbti jų labui ir ginti jų interesus.

Meno vaidmuo tampa svarbus pirmiausia dėl to, kad jis įdiegia žmonėms taip reikalingą beatodairišką pagarbios baimės, nuolankumo ir ištikimybės jausmą; antra, savo šlovinančiomis giesmėmis, maldomis bei ritualais jis, kaip manoma, išmeldžia iš dievų pergales, derlingumą, sveikatą ir kitokias gėrybes. Trečia, menas teikia malonumą bei pasididžiavimą valdančiajai klasei, savo prabangiomis pramogomis, meilikaujamais portretais pompastiškai atskleisdamas josios didybę ir liaupsindamas jos puikybę. Sprendžiant iš mus pasiekusių ankstyvosiose imperinėse kultūrose sukurtų meno kūrinių, visame pasaulyje meno misija ir pagrindinės funkcijos turėjo būti panašios, tik įkūnijamos labai skirtingomis priemonėmis — turint omeny kad ir šventyklų, ritualinių indų bei kitokių apeiginių reikmenų įvairovę. Šie tikslai ir priemonės buvo taip visuotinai ir vienbalsiai įteisinti, kad jų nebereikėjo kaip nors tiksliai apibrėžti ar argumentuoti. Tačiau mes galime juos puikiausiai įsivaizduoti, matydami ir čiupinėdami tebeišlikusius įspūdingus ir prašmatnius meno kūrinius, apie juos mums byloja ir muzikantų bei šokėjų trupių pasirodymai diduomenės rūmuose, pasididžiuojantys kad ir Egipto ar Babilono imperatorių turtų bei jiems įteiktų dovanų

aprašai. Nesibaigiantys, laiks nuo laiko vis pasikartojantys maištai ir grobikiški karai, suklestintys ir vėl žlungantys despotiški režimai bei trumpalaikis valdančiųjų dinastijų gyvavimas iš esmės nepakeitė šių imperijų socialinės sistemos bei meninio pasaulėvaizdžio.

Nuo VII a. pr. Kr. tai viename, tai kitame pasaulio krašte pradeda reikštis kur kas radikalesnio pobūdžio ir platesnio masto etinės bei religinės krypties reformatoriški judėjimai. Kai kurie jų peraugo į revoliucijas. Jie viešai, aiškiai ar užuominomis kėlė meno vertės klausimą, pasmerkdami žlugti visą militaristinės imperijos vertybių sistemą. Ko gero, tai vyko nesuskaičiuojamą daugybę kartų, bet taip ir likdavo nepastebėta, vienok keletas šioje eroje pasireiškusių tokios krypties judėjimų susilaukė daugybės pasekėjų ir pasuko istorijos eigą kita linkme. Pačios įvairiausios kilmės jų idėjiniai vadai pasmerkė betiksles nesiliaujančias žmonių žudynes ir kančias, tikrai niekam neatnešusias jokio gėrio. Bene žymiausiais iš jų tapo Indijos buddhistai ir džainistai, Kinijos taoistai ir moistai, Artimųjų Rytų esėjai bei pirmieji krikščionys. Jie daugiau ar mažiau (priklausomai nuo atskirų laikotarpių ir vietovių sąlyginumų) paneigė bet kokią imperinę militaristinę politiką, valdžios, turtų bei juslinių žemiškųjų malonumų vaikymąsi, nepripažino karinės prievolės įstatymo, vergoviško darbo valstybės labui, nuolankiai vykdomų įvestos tvarkos reikalavimų, tradicinių religinių apeigų ir visų kitų panašių dalykų.

Nei pirmieji buddhistai, nei krikščionys savo veikla nesistengė iš esmės pakeisti vyravusių visuomeninio ar politinio gyvenimo dėsningumų; jie veikiau atliko moralinę bei religinę misiją. Tačiau šiuose judėjimuose slypėjo gilios visuomeninės bei politinės idėjinės šaknys, o sykiu jie atnešė ir savotiškų pasekmių: a) nusimetant kaip nereikalingas atgyvenas tradicinės militaristinės, imperinės bei klasinės santvarkos varžtus, užkirtusius kelią į būtiškąją gerovę; b) ryžtingai patraukiant į savo pusę neturtinguosius bei paklusniuosius, kurie labiau nei kiti susiviliojo žadamu jų vargus atpirksiančiu pomirtinio gyvenimo rojumi. Šitokiu būdu suviliotų pasekėjų minios galėjo sutelktai bandyti reformuoti socialinį bei politinį gyvenimą, kad ir stengdamiesi sumenkinti militaristinių idealų autoritetą. Ryžtingai pareikalavus išsižadėti visus taip masinusių juslinių vaizdinių, stabmeldiškumo ir nereikalingai atnašaujamų aukų, o sykiu suniekinus imperijos paveikslą pompastizuojančią prabangą ir auksu spindinčią simboliką, fanfarų skambesį ir cimbolų žvangesį, daugelis meno žanrų savaime prarado savo vertę. Pradėjus garbinti skurdą ir kuklumą, sykiu pasekus Gautamos (t. y. Buddhos) ir Jėzaus parodytais gyvenimo pavyzdžiais, buvo neskausmingai panaikinti kastiniai ir klasiniai barjerai. Kiekvienam žmogui atsivėrė visiškai nauji keliai: bet kuriam kad ir vargšui, pažemintajam bei nuodėmingajam atsirado proga ištrūkti iš šios kūniškosios visuomeninės nelaisvės gniaužtų. Jei žodis "pasaulis" mums byloja apie šiapusinius, žemiškuosius malonumus, tai šia prasme tie naujieji keliai iš esmės jį ignoravo. Kai kurie pranašai žadėjo, jog skirtą laimę įmanoma patirti čia ir dabar per visuotinę meilę, bendrą maldą, sekant gamtos nustatytais dėsniais ir atsiduodant likimui, tačiau labiausiai jie stengėsi suvilioti žadama Dangiškąja būtimi, Nirvana, arba viltinga

galimybe išsivaduoti iš neišvengiamų būsimų atgimimų rato. Prašmatnios apeigos, kūno marinimai, skrupulingas paklusnumas seniesiems įstatymams — visa tai prarado savo prasmę, supratus, kad kelias į išsilaisvinimą veda iš individo sielos, padedant kokiam geradariui dievui ar šventajam, o galbūt apsieinant ir be jų.

Koks vaidmuo beliko menui? Iš esmės praktiškai jokio: tuo galime lengvai įsitikinti, skaitydami ankstyvąsias buddhistų sutras, Naująjį Testamentą ir Laot zu (Lao dze) mintis.[109] Dvasinio gyvenimo revoliucija pirmiausia stengiamasi paneigti visas tas vertybes, kurios tarnavo imperiniam menui. Kai kurie kuklūs himnai bei ritmizuotos maldos galėjo skambėti, vienok griežtai atsisakant visų vaizdinių ar materialių, juslinių meno formų, visų sudėtingų, įmantrių muzikinių melodijų ir literatūros kūrinių. Dvasiniam prašviesėjimui buvo nepalankus bet koks atsidavimas išorinių, jutiminių jaudiklių žavesiui, o tai lietė praktiškai visą meno pasaulį. Nors kategoriškai ir nepasmerkiant, tačiau meninę veiklą puoselėti iš esmės buvo atsisakyta, motyvuojant tuo, kad menas žadino kūniškus malonumus, reikalavo pernelyg didelių išlaidų, skatino pasididžiavimo savo jėga ir turtais jausmą, dar labiau skurdino varginguosius, o kartais vedė net į stabmeldiškumą. Naujajame Testamente apie meną beveik neužsimenama.[110] Šioje asketiškų idealų įkvėpto judėjimo pakopoje retai kur, arba ir niekur, neaptiksime kokių nors meninės saviraiškos formų. Buvo atsisakyta bet kokių prabangių juslinių malonumų bei pompastizuoto demonstratyvumo, paliekant gyvuoti tik tokias nesudėtingas žodinės bei muzikinės išraiškos formas kaip pamokslai, laiškai, himnai ir maldos, taip pat kuklius piešinius, kokiais išdailintos kad ir katakombų sienos. Ignoruota visa ištaiginga architektūra, dailūs baldai ir prašmatnūs rūbai, prabangios pramogos — visa, kas vienaip ar kitaip priminė senąjį neapkenčiamą režimą. Nesuskaičiuojami milijonai žmonių pasirinko naują egzistencijos būdą, leidusį išvengti politinio gyvenimo sūkurių ir nusigręžti nuo bet kokių akį masinančių jo meninių reginių. Vieni (šio judėjimo) vadai bei jų pasekėjai perdėm fanatiškai suabsoliutino jo idėjas, tuo tarpu kiti bandė ieškoti šiokio tokio kompromiso, toliaregiškai ir tolerantiškai atsižvelgdami į bendrabūtiškus organizuotos visuomenės poreikius ir gyvenimo aktualijas.

Jeigu visa žmonija būtų beatodairiškai pasekusi šių pačias radikaliausias asketizmo idėjas propagavusių vadų pavyzdžiu, tai šiandien žemėje jau nebebūtų jokios visuomenės ir jokios žmonijos. Jų nuosprendis buvo biologiškai lemtingas: per asketizmą ir celibatą — tiesiai į žmonijos išnykimą. Jokia visuomenė negali žemėje ilgiau išsilaikyti, jeigu kažkas nesuras ir nepadalins jai maisto ir pastogės, jeigu kažkas neapsaugos vienos žmonių grupės nuo kitų jai priešiškų grupių grobuoniškų išpuolių. Turi būti suformuojamos vienokio ar kitokio tipo valdžios struktūros bei įstatymai, ir visi žmonės privalo jiems paklusti. Kažkas privalo gimdyti ir auklėti vaikus, kad būtų išsaugota žmonių giminė. Be kita ko, civilizuoto gyvenimo džiaugsmus ir malonumus pažinusiam žmogui rūpi ne vien savosios giminės pratęsimas. Pasaulis be meno — tai pasaulis be spalvų. Kartais pakanka apsirūpinti ir tenkintis visai kukliomis šio pasaulio gėrybėmis, dirbant širdžiai artimą darbą ir nepasiduodant kitokiai —

turto kaupimo aistrai. Taigi kompromisas buvo surastas; daugelis žmonių liko gyventi visuomeninės sistemos rėmuose, kur atsirado vietos ir tiems, kuriems buvo priimtinesnis dvasininko, vienuolio ar atsiskyrėlio gyvenimas. Kiti nuėjo dirbti, kovoti, gimdyti ir auginti vaikus — kiekvienas darė tai, kas jam labiausiai tiko. Menas taipogi išsaugojo savąjį pašaukimą.

Keičiantis laikams, atskirose šalyse, bent jau valdant doros malonę skleidusiems imperatoriams, tobulėjo ir pati visuomeninė sistema, vis dažniau atsisakant žiaurių ir agresoriškų jai tarnavusios prievartos priemonių. Tai šen, tai ten iškilo kur kas nuosaikesnes etines idėjas skelbusių reformatorių asmenybės: Rytuose joms bene ryškiausiai atstovavo Konfucijus, Vakaruose — Sokratas bei Platonas. Jie pasmerkė senąją imperialistinę politiką, skatinusią besaikius naujų teritorijų grobimus, užkariavimus ir kitų išnaudojimo kaina susikuriamą prabangų gyvenimą. Bet jie pritarė centralizuoto valdymo idėjoms, karinės gynybos būtinybei, sykiu skatindami kiekvieną dirbti pagal savo sugebėjimus, auginti vaikus, atlikinėti dievą bei valstybę šlovinančius ritualus ir puoselėti atskirus menus.

Šį kartą susiduriame su mūsų laikus pasiekusių filosofinių estetinių idėjų pasauliu, kuriam atstovavusieji, Platonas, Konfucijus bei jų pasekėjai, nurodinėjo mums, kokios gi meno rūšys turėtų būti puoselėjamos idealioje valstybėje. Jų įsivaizduojamoji valstybė tam tikra prasme turėtų būti tvarkoma pagal subordinacijos principus, kurių pagalbos neišvengiamai prisireikia sunkiais, neramiais suirutės laikais; tai turėtų būti tokia valstybė, kurioje kiekvienas individas darytų tai, kas jam labiausiai dera. Paklusdami išmintingiems, civilizuotiems įstatymams ir valdovų valiai, čia galėtų santarvėje gyventi visi pavieniai asmenys, šeimos ir klasės. Meną derėtų toleruoti tik tokį, kuris savo estetiniu bei emociniu įtaigumu pasitarnautų šios idealios sistemos interesams. Menas, padėdamas pamiršti gyvuliškų instinktų valdomą materializuotą būtį, bet anaiptol nebūtinai skatindamas visiškai ignoruoti jutiminį, gamtiškąjį pasaulį, turėtų atverti sielai aukštesniuosius universalios būties dėsningumus, tampančius žmonių elgesio orientyru. Kai kurie Platono ir Konfucijaus pasekėjai, kaip ir visuomet, tai vienaip, tai kitaip absoliutizavo jų idėjas.

Indų pasaulėžiūros konfliktiškumą lėmė vienas ilgalaikis veiksnys, siejamas su arijų įsitvirtinimu šalies teritorijoje ir jų palaipsniu susimaišymu su dravidų bei kitų čiabuvių gentimis. Jau anksčiau užsiminta apie diskutuotiną Zimmerio teoriją, teigiančią, kad visoje indų meno ir estetikos raidoje iki pat pastarųjų laikų išryškėja dvi skirtingos psichologinės orientacijos, iškyla du prieštaringi pasaulėvaizdžiai: iš vienos pusės jiems atstovavo arijiečių suformuota vediškoji tradicija, pirmiausia aukštinusi aktyvųjį, gyvybingąjį, valdingąjį, karingąjį, jutiminį bei pasaulį teigiantį žemiškąjį pradą, o iš kitos pusės — dravidų kultūra, besiorientuojanti į misticizmą ir askezę, paneigianti šiapasaulinę tikrovę. Sunku pasakyti, ar ši akivaizdi prieštara galėjo būti kartu ir rasinio konflikto priežastis, bet galima manyti, jog abu šie pasaulėvaizdžiai tam tikra prasme buvo susintetinti racionaliame lygmenyje, susipindami vienas su kitu brahmanuose ir upanišadose, taip pat meninėje kūryboje. Savo gyvenimą kiekvienas galėjo tvarky-

ti arba pagal vieną, arba kitą, net jeigu jo užsiėmimas ir pareigos jau buvo nulemti iš anksto, vos jam gimus. Meno teorijose, kaip matėme, abi šias pasaulėžiūras vienijo gyvenimo tikslus įprasminantys *Kama* bei *Moksha* idealai, ir estetinio patyrimo samprata, pagal kurią šis buvo skirstomas į įvairius lygmenis, vainikuojamus aukščiausiojo — transcendentalaus, mistiško patyrimo. Hinduistinėje kultūroje žvilgsnis į dievus, kaip ir literatūrinė bei dailinė jų ikonografija nebuvo suvaržyti perdėm absoliutizuotos asketiškos pasaulėžiūros. Daugelio dievybių, kaip kad ir Vishnu, vaizdiniai buvo įkūnijami fiziškai ir seksualiai pilnaverčių būtybių pavidalu. Abiejuose didžiuosiuose (indų) epuose buvo vienodai pagarbiai šlovinamas ir karingas heroizmas, ir dvasinis šventumas. Per visuotinius bendrabūtiškuosius simbolius jutiminį pavidalą bei iliuzorišką tikrovę buvo galima įprasminti metafiziškai, ką iliustruoja ir dramos kūriniai. Tokiu būdu Indijos kultūra buvo išplėtota ir praturtinta, įvesdinant į ją ir iš dalies derinant tarpusavyje tokias skirtingas menines bei gyvenimiškas nuostatas, kurias atspindėjo: a) senoji sukarinto režimo valstybinė santvarka; b) radikaliai asketizuota, pilnaverčio gyvenimo vertybes paneigianti (yogos) teorija; c) kur kas nuosaikesni, racionalesni visuomeninį teisingumą bei asmeninių gyvenimiškų, o sykiu ir estetinių vertybių įvairovę įteisinantys idealai.

Ilgainiui tradicijoms prarandant pirmapradį savo “nekaltumą”, didžiuosiuose etinės—religinės krypties judėjimuose taipogi pradėjo ryškėti reikšmingi pakitimai. Ir buddhizmas, ir krikščionybė išgyveno nemažai permainų, pirmiausia palietusių jų meninį pasaulėvaizdį. (Beveik tokiomis pačiomis metamorfozėmis pasižymėjo ir kitos didžiosios senosios religijos.) Pirmasis tarpsnis, kaip ką tik pastebėjome, buvo paženklintas asketiško žemiškojo pasaulio vertybių išsižadėjimo, sykiu paneigus visų, kad ir paprasčiausių bei suprantamiausių, meninės raiškos formų prasmingumą. Antrasis tarpsnis siejamas su valdžios stiprėjimo, turtų augimo bei materialinės gerovės kilimo periodu. Tai pastebima kad ir Indijoje, įžengus į sostą Asokai, pavertusiam buddhizmą Indijoje oficialia valstybės religija (270 m. pr. Kr.) ir pradėjus valdyti Konstantinui, pirmajam krikščionybę pripažinusiam Romos imperatoriui (306 m.).

Šios besiformuojančios ir kylančios jėgos atvėrė kelią naujai didingų idealų erai, radikaliai pakeitusiai visą meninę pasaulėžiūrą, o pirmiausia — “liokajišką” meno santykį su bažnyčia ir aukščiausiąja imperatoriškąja valdžia. Paskelbiami negaliojančiais visi žemiškąsias ir menines vertybes paneigusieji pirmtakų suformuluoti principai, vietoj kurių kiekvienas, kas norėjo, galėjo pradėti pasirinktinai garbinti vieno ar kito tokių idėjų pradininko asmenybę bei jo bendraminčius. Beveik taip pat priešiškai ir besąlygiškai buvo paneigtos ir kai kurios ankstesnės religinės bei religinio meno idėjos. Stengiantis išginti iš sąmonės šį giliai joje įsišaknijusį ankstesnį pasaulėvaizdį, ko gero, atoveikiai atsirado ir tokie nauji meno žanrai, kaip Indijos buddhistinė tapyba ir Bizantijos mozaika. Kai kuriems mąstytojams, kaip ir šv. Augustinui (plg. jo “Išpažintis”), sunkiai sekėsi derinti estetizuotą meno suvokimą su asketiškais pirmųjų krikščionių idealais. Dėl to gali iškilti atskira moralinė problema: ar visuomet meną dėl jam būdingo jusliškumo reikėtų laikyti ydingu, o tuo atveju, kai juo šlovina-

mi Dievas ir Bažnyčia — dorybingu? Ta problema per visus viduramžius kamavo jų estetikus. Bevelijusiems rinktis asketišką gyvenimą buvo steigiami vienuolių ordinai. IX a. Indijoje buddhistinis judėjimas jau buvo užgesęs, tačiau jo idėjos pradėjo įtakingai skverbtis į Kiniją (Wei dinastijos laikais) bei Japoniją, prasiverždamos čia viena po kitos sekusiomis gaivios ir įspūdingos meninės kūrybos bangomis.

Trečiajame tarpsnyje naujoji religija pagaliau įgyja pripažinimą ir yra įvesdinama į jau susiformavusį pasaulėvaizdį, tapdama anaiptol ne visa lemiančia, bet tik viena iš daugelio toleruojamų tradicijų. Ji tampa pakantesnė ir nuolaidesnė (kitiems tikėjimams ir jai priešingoms idėjoms). Kinijoje buddhizmas atsidūrė šioje "žemesnėje" padėtyje, atgimus konfucianizmui. Jo nuostatos ryškiai pasikeitė, jam vis labiau atsivėrus būtiškajai tikrovei, su meile ir prielankumu atsigręžus į gamtą bei meną, bet vis dar tebepuoselėjant pirmapradžius jo pirmųjų mokytojų iškeltus paprastumo bei maloningumo idealus. Indijoje daugelis ankstyvųjų buddhistinių pažiūrų buvo įkomponuotos į hinduizmą, be kita ko, atsigręžus ir į kur kas švelnesnius prašviesėjimo būsenai palankius meditacinius metodus, taip visiškai nesiderinusius su itin absoliutizuotu senųjų brahmanistinių tradicijų asketizmu bei perdėm griežtu apeigiškumu. Tai paskatino pagarbiau vertinti meninę kūrybą, kuri taipogi galėjo atverti kelią į prašviesėjimą.

Kinijoje buddhizmas kartu su taoizmu pergyveno nemažai permainų, iš dalies susipindami tarpusavyje ir įtakingai veikdami meninę kūrybą. Vienais atvejais jiems buvo artimesnis laisvos dvasios, nusiraminimą teikiantis, neformalizuotas, akivaizdžiai žmogiškas menas, kitais atvejais jie linko į nežabotą politeizmą, sykiu atsispindėjusį ir mene. Vėlesnieji buddhizmo ir krikščionybės idėjų aiškintojai ilgainiui pradėjo žiūrėti į kitoniškai mąstančius ir gyvenančius kur kas tolerantiškiau. Jie tapo žymiai atlaidesni, pakantesni žemiškojo pasaulio malonumams, nors paprastai ir vengė perdėtos prabangos, demonstratyvumo, toleruojamų gal tik atskirų religinių ar valstybinių švenčių metu. Viename ir tame pačiame kinų meno kūrinyje galėjo būti sintezuojami konfucianizmo, taoizmo ir buddhizmo elementai. Panašūs reiškiniai vyko ir europietiškoje renesanso kultūroje, krikščioniškajam menui persiimant pagoniškųjų tradicijų ypatumais. Pamiršus ankstyvosios krikščionybės rodytą priešiškumą pagoniškajam tikėjimui ir menui, į abi religijas pradėta žiūrėti kaip į lygiaverčius, vienodai reikšmingus Vakarų kultūros komponentus.

Apibūdinant šį trečiąjį reformistinio judėjimo tarpsnį, paprastai sakoma, kad jame buvo pradėta ieškoti lanksčių ir diplomatiškų sprendimų, iš dalies pripažįstant ir kitoniškų pažiūrų teisėtumą, vengiant stipraus fanatizmo ir stengiantis universalizuoti menines vertybes. Vis labiau liberalėjančiai naujajai religijai visgi pavyko pertvarkyti senąjį pasaulėvaizdį, nors ne taip žymiai, kaip kad buvo tikėtasi. Antai vertėtų pastebėti, jog šv. Tomas palankiai vertino Aristotelio idėjas, o Dante buvo aistringas Vergilijaus bei romėnų imperijos idealų gerbėjas.

Jei Hinayanos buddhizmas, sprendžiant iš pali rankraščių, buvo linkęs meninę kūrybą varžyti ar menkinti, tai vėlesnės krypties (Mahayanos) buddhiz-

mas ją kaip tik skatino. Jis davė impulsą ne vien naujo meninio — vaizduojamojo Bodhisattvų, dievų ir piktųjų dvasių panteono, sukūrimui, bet ir naujų puošnių stupų, šventyklų bei pagodų statybai.

Prof. A. C. Soper yra parašęs vieną reikšmingą straipsnį, kuriame jis apibendrina visas tas tapybos meną liečiančias pastabas, žinutes ir užuominas, kurias jam pavyko aptikti kinų verstinėje buddhistinėje literatūroje.[111] Pasak autoriaus, jomis yra išmarginti vos ne visi buddhistiniai veikalai, bylojantys dar apie tą laikotarpį ir vietovę, kuomet skulptūra ir tapyba "pirmą kartą įgavo aukštą, religijai tarnaujančių menų statusą; o tai įvyko dviejų—trijų pirmųjų krikščioniškosios eros amžių bėgyje Šiaurės Indijoje". Tai truko maždaug iki VIII a., kol menas pagaliau nepateko tantristinių idėjų įtakon. Nūnai nebeįmanoma tiksliai pasakyti, kada šios pastabos buvo pirmą kartą užrašytos. Viename tekste dažnai gali būti sukompiliuotos beveik nieko bendra tarpusavyje neturinčios įvairių kartų mąstytojų įžvalgos.

Prof. Sopero cituojamos mintys, išdėstytos kiek įmanoma tiksliau jų šaltinių chronologiją atitinkančia tvarka, perteikia "visą niuansuotą (meninių) pažiūrų įvairovę, pradedant kad ir semitizmui būdingomis kategoriškai neigiamomis nuostatomis ir baigiant laisviausiai propaguojama ikonolatrija". Pirmaisiais fragmentais iliustruojamas Buddhos išleistas įsakymas, draudęs vienuolėms žiūrėti į pagonių šventyklose kabančius paveikslus. Ilgainiui žmonėms panūdus imtis meninės veiklos, tai, kaip žinia, buvo galima visiškai lengvai pateisinti, įterpiant į raštus kokią nors Pirmaregiui priskiriamą šią veiklą laiminančią mintį. Vėlesnių veikalų fragmentuose išskaitome tikslius Buddhos nurodymus, kaip reikia statyti ir ištapyti stupą, kokias pasirinkti spalvas, figūras ir t. t. Vienuose jų pabrėžiami tam tikri apribojimai (sakykime, uždraudžiant piešti ir patį Buddhą, ir bet kurias kitas gyvas būtybes); kituose teigiama, jog "visa tai, ką Buddha išgyveno kelyje į prašviesėjimą", turėtų būti pavaizduota nepaprastai smulkiai ir spalvingai. Jo patirtis, kaip kad teigiama, pasirodė esanti "veiksmingu orientyru dvasinio tobulėjimo kelyje". Viename fragmente pasakojama, kaip "Pusya Buddha kartą sumaišė įvairius dažus ir Jo ranka nutapė vieną atvaizdą, pagal kurį turėjo būti tapomi visi likusieji atvaizdai. Meistrai, žiūrėdami į jį, padarė 84 000 tokių atvaizdų ir išvežiojo dovanom po įvairius kraštus, kad juos galėtų garbinti visi monarchai". Kaip byloja viena legenda, praeitame amžiuje gyveno vienas princas, gerai išmanęs meno paslaptis ir puikiai mokėjęs tapyti. Mat ankstesniame gyvenime jis buvo nutapęs Buddhos paveikslą, ir nūnai jam buvo už tai atlyginta, suteikiant progą gimti karališkoje šeimoje.

Japonijoje buddhistinės idėjos susilaukė ypatingo pripažinimo, valdant princui regentui Shotoku (592—622 m.). Jų įtakoje visoje šalyje, ypač Naroje ir jos apylinkėse, buvo pristatyta daugybė puošnių šventyklų. Vienuolynai buvo išpuošti skulptūromis, freskomis, paveikslais ir gobelenais. Šventųjų mintys ir pasakojimai buvo surašyti į nesuskaičiuojamą daugybę ritinių. "Kalbant apie istorinę buddhizmo ir jo meno raidą Japonijoje,— sako Philip S. Rawson,— jokiu būdu negalima pamiršti jam teikiamos paramos iš imperatoriaus, pavienių įtakingų aristokratų ar jų šeimų pusės... Milžiniški ir prabanga žėrintys Japonijos bud-

dhistų vienuolynai kaip niekas kitas atspindėjo šalį valdančios kastos interesus"[112]. Menas čia atliko svarbų religinį vaidmenį — jis turėjo įtaigiai nukreipti žmogaus vidinį žvilgsnį į atsiveriantį vaizdinį pasaulį ir padėti įsigilinti į jo implikuojamas simbolines prasmes. Japonijoje buddhizmas skilo į keletą sektų; vienõs tokiõs jo atmainos (vadinamojo *Mantra* arba *Shingon* buddhizmu) šaknys glūdėjo tantristinėse Indijos kultūros tradicijose, atkeliavusiose į čia per Kiniją. Kadangi šios sektos ritualuose buvo pasitelkiamos sanskritiškos ezoterinės formulės, tai tapyba čia įgavo magiškąją galią.

Be abejo, didžiosios ilgaamžės religijos istorinės raidos negalima įrėminti į ką tik apytikriai apibrėžtus tris tarpsnius. Daugelis religijų yra tokios lanksčios, kad tuo pačiu metu puikiausiai gali toleruoti šalia savęs ir keletą kitokios, netgi joms priešingos krypties judėjimų. Vienos jų stengiasi atgaivinti primityvųjį savo modelį, kitos, pakildamos į kur kas aukštesnį kultūrinį lygmenį, pasiruošę derinti savo pasaulėvaizdį su atskiromis mokslinėmis idėjomis ar kitoniškų tikėjimų elementais. Kiekvienas toks judėjimas inspiruoja ir savitas, atitinkamai nuo kitų skirtingas menines pažiūras. Šiame skyriuje anaiptol nenorima pateikti kokios nors tiksliai apibrėžtų istorinės raidos tarpsnių teorijos. Kultūros istorijos paveikslas yra nepaprastai margaspalvis. Pastebėjus vienokios ar kitokios įtakos apraiškas Indijoje, negalima tikėtis jas aptikti ir Japonijoje. Pasitaiko ir analogiškų reiškinių, bet apie tai, kokiu mastu jie reiškiasi, reikėtų dar daug aiškintis.

XVII

Kas tai yra "dvasinės vertybės"? Metafizinės Rytų estetikos prielaidos

Vakarų mokslininkams yra sunkiai suvokiamos tos religinės bei metafizinės idėjos, kuriomis iš esmės grindžiama daugelis Rytų meno teorijų. Jų anaiptol negalima vadinti kažkokiais antraeiliais, žiloje praeityje sklandančiais miglotais teologiniais tikėjimais; šios idėjos persmelkia beveik visas rytiečių, ypač indų, teorines mintis apie meną. Jos byloja apie "antgamtinę", transcendentalią tikrovę, šia prasme tapdamos priešingomis "natūralistinėms" pažiūroms. Pastarasis terminas įvardija Vakarų mokslą bei filosofiją pagrindžiančią pasaulėžiūrą, sykiu apibūdindamas ir menines bei estetines daugelio Vakarų mokslininkų ir istorikų pažiūras. "Antgamtiškumo" sąvoka yra labai plati ir dažnai nusakoma tokiais jai artimais sinonimais, kaip transcendentalizmas, spiritualizmas, panteizmas, panpsichizmas, metafizinis idealizmas, dualizmas bei misticizmas. Apie subtilius indų filosofinių mokyklų skirtumus prirašyta daugybė veikalų, iš kurių būtų galima paminėti kad ir daugiatomį S. Dasguptos darbą.[113] Kai kurios indų mąstymo kryptys čia vadinamos "ateistinėmis", "materialistinėmis", "natūralistinėmis" ir pan., šie žodžiai joms taikytini tik labai siaura, sąlygine prasme; jais nebent tiktų apibūdinti tik seniai mirusios Carvakos mokyklos tradicijas. Kai kas buddhizmui prisegė "ateizmo" pavadinimą, bet jis toli gražu visiškai nenusakė tikrosios Mahayanos buddhizmo esmės. Indų hinduizmas, kinų bei japonų buddhizmas ir taoizmas, japonų shintoizmas — visos šios religijos, teigdamos dvasios nepriklausomybę nuo materialaus ir kūniško pasaulio, iš esmės orientuojasi į anapusinę, transcendentalią būtį.

Vakaruose taipogi buvo paplitusios transcendentalią tikrovę idealizuojančios idėjos, išsikristalizavusios čia į platoniškąjį bei hėgeliškąjį idealizmą, tomistinį dualizmą ir kitas panašios krypties mąstymo tradicijas. Jų atstovai, net ir prijausdami pagrindinėms Rytų transcendentalistinėms idėjoms, didžiąja dalimi at-

sisakė pripažinti savitą Rytų religinio pasaulėvaizdžio sąlygotą teologiją, eschatologiją, kosmologiją ir etiką. Krikščionys, judėjai ir musulmonai iš esmės anaiptol nelinkę žavėtis hinduistine visa vienijančio — universalaus dvasinio prado idėja. Vakarų natūralistinės pasaulėžiūros atstovams nėra priimtinos nei Rytų, nei Vakarų idealistinės pakraipos teorijos, nei kokios kitos mintys apie transcendentalios tikrovės egzistavimą.

Turint omeny šį sunkiai įveikiamą Rytų ir Vakarų pasaulėžiūrų prieštaringumą, kaip tik ir bandoma ieškoti bendrų jų sąlyčio taškų estetinių idėjų plotmėje, kalbant apie tai daugelyje Rytų ir Vakarų filosofijos bei religijos problematikai skirtų konferencijų. Sprendžiant šį klausimą, pirmiausia reikėtų vieningai apibrėžti "dvasinių vertybių" sąvoką, itin dažnai sutinkamą Rytų menotyros, estetikos, taip pat filosofinio žanro veikaluose.[114]

Daugelyje didžiųjų įtakingųjų Rytų ir Vakarų pasaulio religijų kaip apie savaime suprantamą dalyką buvo kalbama apie egzistuojančią atskirą, nuo materialios būties nepriklausančią dvasinę sferą; ji simbolizuoja anapusinės, įprastiniam žmogiškajam suvokimui nepasiekiamos transcendentalios tikrovės pasaulį, valdomą čia gyvenančių ir mąstančių dieviškųjų būtybių bei kitokių bekūnių dvasių. Šiuo požiūriu "dvasia" suvokiama kaip esybė, kaip realios ir amžinosios būties pradas.[115] Šią idėją daugelis bevelijo taip išpūsti, kad ja beatodairiškai ėmėsi grįsti visus, net ir materialistines teizmo formas priėmusius tikėjimus.[116] Tokios atskiros dvasių pasauliui atstovaujančios figūros, kaip įasmeninti Krishnos pavidalo dievai, gali būti suvokiamos kaip Aukščiausios Dievybės apraiškos formos ar Kosminio Proto idėjų įsikūnijimai.

Kaip minėjome, daugelis buvo įsitikinę, kad žmogus, tinkama linkme nukreipdamas savąsias mintis, gali pakilti į aukštesnę dvasinę sferą, atveriančią jam kelią į palaimingą dieviškosios būties pažinimą ar net galimybę su ja susilieti. Estetika, persiimanti religiniais ją atspindinčio meno (tikrojo meno) vaizdiniais, atskirais atvejais turinti pakylėti žmogaus sąmonę į šią aukštesnę egzistencinę plotmę, padėdama jam išsilaisvinti iš ją kaustančios žemiškosios būties nelaisvės ir pažvelgti į savo gyvenimą žymiai universalesniu, objektyvesniu žvilgsniu. Meno vertė šiuo atveju priklauso nuo to, kiek jis pajėgus atverti kelią ir vesti į šią dvasinę būtį.

Daugelyje transcendentalią tikrovę idealizuojančių teorijų teigiama, kad tikruoju dvasinės būties pažinimo šaltiniu esąs mistinis išgyvenimas, siejamas ne su kokiais nors jausmais, bet su visiškai kitokiomis patirties formomis — sapnais, transo būsenomis, apsireiškimais. Mistinis išgyvenimas sykiu vadinamas ir savo ruožtu bene didingiausiu, įspūdingiausiu, palaimingiausiu išgyvenimu.

Apie ilgalaikį Rytų, viduramžių ir šiuolaikinės Europos misticizmo tradicijų artimumą byloja jų sutartinis dėmesys vadinamosioms meninėms "dvasinėms vertybėms", į "dvasiškumo" sąvoką šiuo atveju žvelgiant antgamtinę tikrovę postuluojančios teologijos akimis. Visi bet kurio religinio tikėjimo atstovai, vienaip ar kitaip pripažįstantys anapusinio pasaulio realumą, linkę traktuoti meną bei estetinį išgyvenimą, taip pat jį inspiruojančio "dvasinio prado" vaidmenį perdėm mistifikuotai. Kaip matėme, daugelis Rytų estetikoje vartojamų sąvokų —

rasa, satori, yügen, dvasinis atsakas — kreipia mūsų žvilgsnį į transcendentalią, anapusinę būtį, šitokiu būdu iš jos kildinant ir jos fenomenais motyvuojant bet kurį meninio gyvenimo reiškinį — menininko asmenybę, meno kūrinio ypatumus, suvokėjo psichologiją, arba ir visus juos kartu.

Coomaraswamy savo straipsnyje "Azijos meno teorija" kai kurioms iš tų sąvokų suteikia akivaizdžiai spiritualistinę prasmę.[117] Pasak jo, pirmasis Hsieh Ho įvardintas (kinų tapybos) principas, vadinamas "gyvastingąja dvasine sklaida", atveria itin gilią metafizinę prasmę. "Ch'an-zen menas, atverdamas žmogaus akims anapusinę būtį menantį Gamtos pasaulio dvasingumą, siekia įvesdinti jį į nuostabią, paslapčių kupiną tikrovę". Absoliutus estetinis išgyvenimas, arba *rasa* niuansų bei atspalvių pajautimas, pasak Coomaraswamio (perfrazuojančio Sahitya Darpana), "virsta natūraliu, prigimties diktuojamu tobulo grožio pažinimu; šis grožis suvokiamas intuityviai, aukščiausios dvasinės pagavos būsenoje... gimusio iš motinos ir Dievo vizijos įsčių, jo esybė primena vos įžiūrimos ano pasaulio atsiųstos šviesos blykstelėjimą". Ir *rasa*, ir *dhvani* (prasminis obertonas), kaip priduria Coomaraswamy, iš esmės yra metafizinio mąstymo bei vediškosios kultūros padariniai; o indų estetiką jis pavadina "universalia" estetika, savo esminėmis idėjomis tiksliai atliepiančia Tolimųjų Rytų ir krikščionių scholastų pažiūras, o sykiu ir Williamo Blake'o mintis.

XVIII
Natūralistinis dvasinių vertybių supratimas

Natūralistinės pakraipos mąstytojai abejoja arba tiesiog paneigia su esybe ar substancija tapatinamos “dvasios” esamumą, juolab suabejodami jos galimybe gyvuoti, mąstyti ir veikti bekūnių dvasių pavidalu, nepriklausomai nuo materialių kūnų įtakos. Jie abejoja arba visiškai netiki egzistuojančiais bekūniais dievais, angelais, velniais, demonais, fėjomis, vaiduokliais, mirusiųjų sielomis ir panašiomis būtybėmis. Tačiau jie anaiptol nepaneigia “dvasinės raiškos” ar “dvasinio išgyvenimo” esamybės, vienok bevelydami jį apibūdinti natūralistine kalba. Šiuo atveju “dvasingumo” sąvoka siejama su aukštesnio lygmens estetinės, intelektualinės, moralinės krypties mintijimo bei patyrimo formomis, t. y. su tokia veikla, kuri savo filosofinio, humanitarinio ar visa būtiškojo akiračio bei interesų platumu visiškai priešinga siauram, egoistiškam kūniškų instinktų tenkinimui ir į jį nukreiptos veiklos formoms. Tačiau visa tai natūralistinių pažiūrų atstovas vadina aukštai išsivysčiusioms būtybėms būdingomis smegenų bei nervų sistemos veiklos formomis; jos negali funkcionuoti nepriklausomai nuo jas supančios tikrovės ir nepasižymi jokiu ypatingu bekūnišku substancionalumu.[118] Šiuo požiūriu beprasmiška būtų kalbėti apie kokią nors paslaptingą “dvasinę jėgą” (*yūgen*), kildinamą ne iš fizinės, materialios būties.

Natūralistų teigimu, mąstymas, jausmai, vaizduotė, aistra, džiaugsmas, malonumas, palaima, ekstazė, meninė kūryba ir estetinis išgyvenimas yra visai realūs fenomenalios tikrovės reiškiniai, tačiau jie neatsiejami nuo tokių, kaip žmogus, tobulai išsivysčiusių būtybių kompleksinės smegenų bei nervų sistemos veiklos sferos. Natūralistas gali kalbėti apie “protinius”, “mintinius”, “psichinius” ir “dvasinius” reiškinius, įvairias raiškos, patyrimo formas ir pan., vienok visa tai traktuodamas kaip smegenų bei nervų sistemos veiklos produktus. Idealistas savo ruožtu lygiai taip pat gali kalbėti apie “kūną”, “materiją”, “fizi-

nius" bei "kūniškus" reiškinius, vienok suvokdamas juos kaip dieviškąją kosminę dvasią simbolizuojančias idėjas.

Daugelis tokių filosofinių sąvokų, kalbant apie kiekvieną jų atskirai, neturi nieko bendro su metafizine tikrove. Jomis įvardijami labai įvairiai aiškinami reiškiniai. Būdamos lanksčios ir daugiaprasmės, jos, atitinkamai apibrėžtos, yra laisvai įvesdinamos į skirtingas, netgi prieštaringas filosofines teorijas. Todėl žodį "transcendentalus" idealistas supranta kaip "esantis virš jutiminio ir materialaus pasaulio, pakilęs virš iliuzorišką palaimą teikiančio kasdienio patyrimo". Koks nors natūralistas ar empirikas, bevelijantis šia sąvoka įvardinti vieną ar kitą realų, apčiuopiamą reiškinį, turėtų ją labiau konkretizuoti, šitokiu būdu susiaurindamas jos prasmę. Jis pasakytų, kad neįmanoma visiškai atsiriboti ir peržengti jutiminio pasaulio apibrėžtos erdvės, vienok sugebant jos ribose pakilti į aukštesnį psichologinės ir etinės kultūros lygmenį. Galima iš aukšto pažvelgti į smulkių ir bereikalingų rūpesčių kupiną kasdienio gyvenimo tikrovę, verčiančią galvoti apie niekingą uždarbį, trivialias rietenas ir niekšybes, tokiu būdu išvystant gyvenimą vientisą, išvystant jį visa aprėpiančios amžinybės akimis — *sub specie aeternitatis*. Natūralistas gali pritarti mistikui, jog kažką panašaus jaučia ir meno šedevru besigrožintis subtilaus meninio skonio, intelektualus žiūrovas. Tačiau jis bus tvirtai įsitikinęs, kad šio kūrinio jokiu būdu nereikėtų sieti su kokia nors transcendentalia, anapusine būtimi.

Natūralistai neneigia vadinamųjų "dvasinių vertybių" realumo ir svarbos — turint omeny tas menines bei kitokias vertybes, kurias žmonija yra sukūrusi savo nepaprastai turtingos ir aukšto lygio intelektualinės bei moralinės patirties dėka. Jie nė kiek nesumenkina tokios patirties vaidmens žmonių kultūriniame gyvenime. Jie sutinka, jog visos pasaulyje praktikuojamos religinės veiklos formos daugeliu atžvilgių praturtina žmonių sielą ir suvokimą, nors jų teikiamoms dvasinėms vertybėms nebūtinai turi lemiamos įtakos jiems atstovaujamų tikėjimo tiesų pagrįstumas. Tokiomis dvasinėmis vertybėmis dosnios visos didžiosios Rytų ir Vakarų religijos. Tačiau žiūrint natūralizmo akimis, šias vertybes būtų klaidinga kildinti iš transcendentalios, anapusinės būties arba apriboti "dvasinės vertės" sampratą teistinės religijos sukurtu vertybių pasauliu. Traktuojant dvasines vertybes plačiąja prasme, galima teigti, kad jų kūrimui ir įgijimui atvira ne viena pasaulietinės veiklos sritis — filosofija, menas, mokslas, ypač jeigu jos tarnauja žmonijos labui.

Deja, daugelis rytiečių linkę klaidingai manyti, kad vakariečiai nepripažįsta etinės dvasinių vertybių reikšmės arba jos nepaiso, pirmiausia stengdamiesi apsirūpinti maistu ir gėrimu, doleriais, mašinomis ir atominėmis bombomis. Aiškinant moralinės, estetinės ir intelektualinės veiklos formas kaip natūralios evoliucijos rezultatą ir kaip vieno su kitu susijusių kūno organų veiklos paskatas, jos anaiptol netampa mažiau reikšmingomis. Kurti meno šedevrus, rūpintis varguoliais ir ligoniais, įtvirtinti socialinį teisingumą — visos šios vertybės, kaip mano natūralistinės ir humanistinės pakraipos mąstytojai, sukuriamos vakarietiškų metodų pagalba. Toks dalykas, kaip "išsivadavimas iš uždaro atgimimų rato" arba "susiliejimas su Absoliučia Esybe", Rytų "antgamtinės" filosofijos

šalininkų įvestoje dvasinių vertybių hierarchijoje užimantis aukščiausią vietą, natūralistams apskritai neegzistuoja ir negali jų akimis egzistuoti; jų manymu, tai esąs paprasčiausias išsigalvojimas, todėl būtų absurdiška vadinti jį kokia nors vertybe, nebent, orientuojant į jį savo žemiškąjį gyvenimą, būtų galima tikėtis per jį įgyti dar kažkokių kitokių papildomų "šešėlinių" vertybių.

Būtent šiuo klausimu aiškiausiai ir nesutaria priešingų tikėjimų atstovai. Jis negali būti išspręstas, jeigu abi pusės jo atžvilgiu tvirtai laikysis savo prisiimtų pozicijų. Jeigu teisūs spiritualistai, tuomet reikėtų suniekinti natūralistus, kaip nesugebančius įžvelgti tikrosios pasaulio bei žmogaus būties esmės, o taipogi aukščiausiųjų gyvenimo vertybių. Jeigu teisūs natūralizmo šalininkai, tuomet spiritualistus reikėtų vadinti lengvatikiais, vien savaisiais įsitikinimais besivadovaujančiais mąstytojais, ištikimai besilaikančiais moksliškai ar empiriškai neįrodomų senųjų mitologinių bei prietaringųjų tiesų. Jie stengiasi apsaugoti nuo užmaršties tuos primityvius mąstymo metodus, nuo kurių abiejuose žemės pusrutuliuose mokslas jau seniai nusisuko. Nė viena pusė negali įrodyti savo teisumo.

Vakarų filosofijoje jau nuo Demokrito, Epikūro ir Lukrecijaus laikų natūralizmas, įgaudamas vieną ar kitą vardą, buvo užėmęs pagrindinės mąstymo tradicijos vietą. Prie natūralistinės pakraipos mąstytojų priskirtinas ir Aristotelis, pirmiausia turint omeny jo menines pažiūras. Praradusios savo aktyvumą krikščioniškosios Romos ir viduramžių laikais, natūralistinės idėjos Europoje vėl atgimė jau XVII—XVIII a. Šios idėjos, nesistemingai ir paviršutiniškai išdėstytos Hobbes'o, Gassendi'o, La Mettrie'o bei kitų atskirų enciklopedistų teorijose, iki šių dienų susilaukia vis didesnio dėmesio ir pritarimo iš mokslo pusės; jų įtvirtinimui ypač palankiai pasitarnavo Darvino evoliucijos teorija bei fiziologinė psichologija. Natūralistinių idėjų sklaidą teigiamai inspiravo ir empiristinės Francisco Bacono, Locke'o bei Hume'o teorijos, nors šių mąstytojų ir negalima vadinti tikrais natūralistais. Spencerio, Dewey'o, Russello ir Santayanos veikaluose šie teiginiai pagaliau buvo tam tikra prasme baigti sistematizuoti.

Pagrindinių natūralizmo doktrinų prasmę užtemdė gausybė jo atskirų atmainų pavadinimų, akcentuojančių vis kitokius natūralistinio pasaulėvaizdžio aspektus. Atsižvelgiant į jo ontologiją ir kosmologiją, jis buvo vadinamas "atomizmu" arba "materializmu", pagal jo epistemologiją — "empirizmu" arba "pozityvizmu", pagal jo etiką — "hedonizmu" ir "eudemonizmu", pagal jo biologiją — "mechaniškumu".

Šiandien "natūralizmo" sąvoka yra nepaprastai dviprasmiška. Kai kurie europiečiai rašytojai ją sieja su literatūrine srove, kuriai charakteringiausiai atstovavo Emile Zola; kiti ją painioja su egzistencializmu, o dar kiti — su marksizmu, kuris yra tapęs tik viena iš daugelio natūralistinės pasaulėžiūros atmainų. Dauguma europiečių studentų net nenumano, jog gali egzistuoti ne vien marksistinės, bet ir kitokios krypties natūralistinė filosofija. Mene "natūralizmo" terminu paprastai apibūdinama renesanso tapyba bei skulptūra, kaip ypatingai tiksliai perteikiančios kiekvieną regimą gamtiškojo pasaulio daiktų išvaizdos niuansą. Staigių kultūrinių pokyčių amžiuje tokio dviprasmiškumo sunku

išvengti. Jis egzistuoja, nes be natūralizmo, egzistuoja ir kitokios filosofinės koncepcijos — kad ir idealizmas.

Viena natūralizmo atšaka yra išplėtota į išsamią, visa pagrindžiančią filosofinę sistemą, aprėpiančią daugybę visas amžinąsias būties problemas liečiančių, tiksliai suformuluotų teorijų. Savotišku natūralizmu galima vadinti ir paprasčiausią mąstymo orientuotumą į žemiškąją tikrovę, ypatingą domėjimąsi ir atsidavimą šio pasaulio dalykams. Pastarąja prasme natūralistais vertėtų vadinti didžiąją dalį vakariečių meno žinovų bei humanitarinių mokslų specialistų, neatsižvelgiant į jų religinius ar filosofinius įsitikinimus. Nesvarbu, ar jie prijaučia metafizikams, dualistams ar spiritualistams, tačiau juos pirmiausia domina ne kokia nors įsivaizduojama dangaus ar pragaro karalystė, o tai, kas vyksta čia ir dabar. Jie mąsto empirinėmis ir racionalistinėmis, o ne mistinėmis kategorijomis. Mistinį meno simbolizmą jie traktuoja kaip kultūros reiškinį, kurį galima aprašyti ir paaiškinti, neapeliuojant į antgamtiškos būties reiškiniškumą.

Kai kurie filosofai vartoja tradicinę "dvasios" sąvoką, vienok apibrėždami ją natūralistiškai. "Dvasia,— sako George Santayana,— tai įgimtas gyvūnams būdingas sąmoningumas, atskleidžiantis pasaulio vaizdą ir jų vietą jame. Dvasia — tai ne kas kita, kaip vidinė, viską aplinkui sutelkianti... šviesa, apšviečianti visą gyvenimo kelią... Ją beveik būtų galima tapatinti su mąstymu ar jausmu"[119]. Taip rašantieji nepainioja metafizinio idealizmo su "aukštų idealų teigimu" arba metafizinio materializmo su "pasišventimu materialioms gėrybėms".

Žiūrint į "dvasią" bei "dvasingumą" natūralizmo akimis, dvasingu būtų galima vadinti visą meną. Turint omeny meninių formų ir išraiškos priemonių jutimiškumą, galima teigti, kad menas visais atvejais tarsi siekia pertvarkyti suvokiamą ir įsivaizduojamą pasaulį. Tokiu būdu viena suvokianti, mąstanti, jaučianti būtybė perduoda savo sukauptą informaciją, savo "matymą" kitoms. Tačiau ne visas menas yra vienodai dvasingas. Vieni meno kūriniai — kad ir koks nors realistinis maistą reklamuojantis plakatas ar erotinė fotografija, apeliuodami į pirminius somatinius ir seksualinius instinktus, lieka ištikimi kūniškiesiems gyvenimo pradams. Yra ir jokiu didesniu kūrybiniu originalumu nepasižyminčių meno kūrinių, bijančių ryškiau laužyti gamtos sukurtas formas, tik nežymiai nutolstančių nuo kasdienės žemiškos tikrovės ir beveik niekuo nesiskiriančių nuo praeities kartų sukurtų meno kūrinių. Dar kiti darbai, kur kas kūrybingiau atskleisdami protinę, vaizdinę, estetinę, moralinę ar intelektualinę patirtį, dvelkia žymiai turtingesniu dvasingumu.

Tačiau nereikėtų manyti, kad dvasingesnis menas visais atvejais būna vertingesnis. Dvasingumo ir meniškumo kriterijai visiškai skirtingi. Kartais menas gali skleisti nepaprastą dvasingumą ir sykiu būti beverčiu, o kartais būna atvirkščiai.

Van Meter Ames savo straipsnyje "Rytų ir Vakarų estetinės vertybės", pritardamas Johnui Dewey, teigia, kad "visi normalūs žmogaus interesai meninės išraiškos dėka gali būti sudvasinti. Tokiu atveju dvasinė meno vertė pasireiškia tuo, kad jis atveria į dienos šviesą ir įspūdingai įtaigoja savaimines vertybes"[120]. V. M. Ameso pernelyg nejaudina "dvasingumo" sąvokos dvipras-

miškumas ar tas jos ryšys su mistiniu pasaulėvaizdžiu, kuris toks akivaizdus Rytų estetikoje. Tačiau daugelis Vakarų filosofų stengiasi šio termino atsisakyti. Indų brahmanai ir zenbuddhizmo adeptai, dažnai minėdami "dvasines vertybes", šitaip atgraso nuo jų kur kas kietakaktiškesnius Vakarų filosofus. Pastariesiems šis žodis skamba nemaloniai šventeiviškai ir iššaukiančiai. Šią sąvoką sureikšminantys Rytų mokslininkai pastaruoju metu pernelyg dažnai užsimena, jog visos dvasinės vertybės beveik esą išimtinai priklausančios Rytams ir kad Vakarams, kad ir kaip jie besistengtų, beviltiška į juos lygiuotis. Tokia nuostata anaiptol nėra palanki nuoširdesniam intelektualiniam bendradarbiavimui. Antai visai neseniai vienas Amerikos kritikas pareiškė, jog "dvasingumo" sąvoka nūnai tiek perkrauta kultistinėmis, okultistinėmis potekstėmis ir pridengta tokia paslaptingumo skraiste, kad šio žodžio vengia net reglamentuotos religijos."[121]

XIX
Mistinis išgyvenimas natūralizmo akimis

Natūralistinė filosofija, kad ir neįžvelgdama menininko įkvėpime jokio dieviškumo, kad ir atsisakydama jo kūrybinę galią kildinti iš anapusinės, transcendentalios būties, vis dėlto jokiu būdu neignoruoja taip uoliai Rytuose puoselėjamų įvairių mistinės, ekstatiškos bei intuityvios patirties formų, vadindama jas fenomenaliais, realiai egzistuojančiais reiškiniais. Be abejo, galima sutikti žmonių, kurie iš tikrųjų išgyvena keistas ekstazes ir vizijas, jaučiasi susilieją su aukštesne jėga. Šioms būsenoms išties veiksmingai pasitarnauja zen (meditacijos) bei yogos metodai. Kai kas sako, jog panašius išgyvenimus gali sužadinti ir tam tikros rūšies narkotikai. Aišku, daugelis Rytų adeptų kur kas tobuliau už vakariečius sugeba valdyti savo kūną, psichinę energiją, mintis ir jausmus. Nepaprastai sudėtingą ir paslaptingą žmogaus kūno mechanizmą, kurio lavinimas Vakaruose yra orientuojamas į vienokios ar kitokios konkrečios veiklos efektyvumą bei kokybiškumą, visgi galima taip ištreniruoti, kad jis pasitarnaus patiems įvairiausiems, sunkiai mums įsivaizduojamiems tikslams.

Ko gero, atskiros šio išgyvenimo formos turi ne tik didžiulę joms būdingą savaiminę vertę — traktuojant jas kaip palaimingą aukščiausią dvasinę pagavą,— bet, inspiruodamos menininko įkvėpimą, tampa reikšmingais pagalbininkais kūrybiniame kelyje. Ši mintis anaiptol neprieštarauja natūralistiniam įsitikinimui, pagal kurį jos, tam tikra prasme būdamos fiziologinio pagrindo, galiausiai turėtų būti prieinamos empirinio mokslo tyrinėjimams. Reikia pripažinti, kad ir Kinijos ch'anbuddhizmas, ir Japonijos zenbuddhizmas, ir viduramžių Europos krikščioniškasis misticizmas — visos šios pasaulėžiūros istorinėje meno raidoje suvaidino galingų meninės kūrybos įkvėpėjų vaidmenį. Joms įtakojant gimė daug puikių meno kūrinių; kita vertus, šių krypčių šalininkai paliko ir nemažai stereotipiškų, vidutiniškų darbų. Kuomet apie tokį didį menininką kaip Zeami

kalbama kaip apie zen pasekėją, tuomet kyla klausimas, kokiu mastu jo talento didybę lėmė šie (zen) kūrybiniai metodai ir kokiu — kiti kultūriniai faktoriai ar įgimti sugebėjimai? Tarkime, kad zen metodai efektyviausiai taikytini juos pagimdžiusioje Rytų kultūroje — bet tuomet kokiu mastu juos būtų įmanoma perkelti ir sėkmingai praktikuoti racionalistinėje vakarietiškoje aplinkoje? Žinoma, savo nuostatas atkakliai ginantiems Vakarų filosofams kyla vis daugiau ir daugiau tokių neaiškumų. Jie vėl ir vėl kelia klausimą, užduotą knygos pradžioje: kokią vertę Rytų estetika turinti Vakarams?

Į šiuos klausimus visai palankiai ir korektiškai atsakoma ką tik cituotame Van Metero Ameso straipsnyje. Autorius pagarbiai ir pozityviai įvertina zenbuddhizmo įtaką tiek Rytų, tiek Vakarų menui. Kiek galima mažiau kalbėdamas apie jo implikuojamas transcendentines idėjas, jis akcentuoja (zen) būdingą "kūrybingojo prado iškėlimą", "gaivų ir įspūdingą spontaniškumą", "slėpiningos gelmės, užuominos įprasminimą ir nenumaldomos dvasios laisvę"[122]. Jis bando sieti zenbuddhizmą su Johno Dewey'o estetinėmis pažiūromis ("Menas kaip patyrimas"), atkreipdamas dėmesį į šio mąstytojo akcentuojamą "meninės ir gyvenimiškos patirties perimamumo arba vientisumo (the continuity)" idėją, pastebint, kad "menas tarsi išryškina ir įkūnija kasdienio esamo ar menamo patyrimo prasmę". Ir zenbuddhizmas, ir Dewey, pasak Van Metero Ameso, neleidžia formaliai atskirti meną nuo kasdienio gyvenimo tikrovės. Kiti Amerikos filosofai pirmiausia atkreiptų dėmesį į tai, kad taip pagarbiai Dewey'o vertinami sumanymo konceptualumo bei loginės analizės metodai absoliučiai prieštaravo zenbuddhizmo aukštinamam iracionalizmui ir intuityvizmui. Arthur Koesther, kad ir pripažindamas kai kurių zenbuddhizmo idėjų bei metodų vertingumą (kaip padedančių išvengti pernelyg didelio formalizmo), visgi kategoriškai pasmerkia jų praktikavimą šiuolaikinėje Japonijoje.[123] Dar priešiškiau jis nusiteikęs yogos atžvilgiu. Ir zenbuddhizmas, ir pragmatizmas, kaip ir Rytų bei Vakarų estetika, yra daugialypiai. Kiekviena iš šių filosofinių sistemų vienija visiškai skirtingas, kartais net prieštaringas pažiūras. Jų bendrą vaizdą daugiausia lemia vienokių ar kitokių jas pristatančių interpretacijų pasirinkimas.

Ankstesniame skyriuje aptartą akivaizdų Rytų ir viduramžių Europos misticistinių pasaulėžiūrų artimumą galima aiškinti dvejopai. Vienaip apie tai kalba transcendentalią tikrovę idealizuojantys mąstytojai, manantys, kad jau vien ilgaamžis šios pasaulėžiūros populiarumas įrodo universalų jos tiesų nepaneigiamumą. Coomaraswamy ir Aldous Huxley pavadina ją *philosophia perennis* — amžinai gyva filosofija. O tai turėtų reikšti, jog Vakarų empirinis mokslas bei natūralizmas esą tiesiog šių dienų klaidos, aptemdančios tikrąją tiesą.

Antraip rytietiškoji pasaulėžiūra atrodo natūralistų bei kultūrinės evoliucijos teorijų šalininkų akimis — jie linkę traktuoti ją kaip akivaizdų kultūrinio atsilikimo ar sulėtinto intelektualinio vystymosi rezultatą. Tokiu atveju rytietiškoji kultūra iki pastarųjų laikų atrodo tebesanti tokioje socialinio bei intelektualinio išsivystymo pakopoje, kokią Europa jau buvo pasiekusi viduramžių laikais. Šios stadijos ypatumus atspindėjo nesugriaunamos feodalinės ir aristokratinės valdžios institucijos, paveldimi luomų skirtumai, tradicinis mąstymas, mistifikuota simbo-

listinė pasaulėžiūra, primityvi technologija ir sistemingų mokslinių tyrinėjimų stoka. Heinrich Zimmer pastebi, jog indų filosofija visais laikais buvo per mažai “atvira ją galinčioms praturtinti pažangioms gamtamokslinėms idėjoms”[124]. Galima būtų pridurti, kad indų filosofija visuomet buvo ištikima religinių tradicijų ir meninės fantazijos puoselėtoja, niekuomet neišdrįsusi patikrinti savųjų dogmų pagrįstumo tiksliais empiriniais įrodymais ir loginio priežastingumo metodais. Europa pradėjo vaduotis iš šios stadijos antikinės Graikijos laikais, bet paskui ilgam sutriko ir tik vėlyvajame renesanse vėl sugrįžo į progresyvaus kelio vėžes. Tolimieji Rytai, nepaisydami savo tradiciškai niekinančios pažiūros į pažangos siekimą materialinės technologijos srityje, nūnai kaip tik joje iš visų jėgų stengiasi staigiu šuoliu pasivyti Vakarus. Vakarai irgi agoniškai stengiasi atsisakyti daugelio pasenusių praeities atgyvenų. Į tai, ką daugelis įpratę vadinti moksliniu atsilikimu, būtų galima pažiūrėti ir kitaip, traktuojant jį kaip nepakankamą pasikliovimą moksline mąstysena, aiškinant žmogaus elgesio ypatumus.

Jeigu rytietiška mąstysena vadinama kai kuriais atžvilgiais žymiai primityvesne už vakarietiškąją, tai anaiptol nereiškia, jog tais atžvilgiais ji neišvengiamai klysta ar yra menkesnė. Peraugant iš vieno kultūrinio vystymosi lygmens į kitą, kai kurios jos vertybės bei autentiškos įžvalgos dažnai nugrimzta nežinion. Kaip tik todėl reikėtų kuo toliau, tuo kruopščiau išsiaiškinti visus tradicinių tikėjimų, pažiūrų ir metodų niuansus (turint omeny kad ir rytietiškas tradicijas bei viduramžių estetiką), kad pamatytume, kuriuos jų elementus vertėtų atgaivinti ir puoselėti. Ieškodami amžinai savo vertės ir aktualumo neprarandančių idėjų vėl ir vėl skaitomuose Platono bei Aristotelio veikaluose, greta jų neturėtume pamiršti ir tokių Rytų kultūrai iškiliai atstovaujančių asmenybių, kaip Bharata, Abhinavagupta, Lu Chi, Liu Hsieh bei Zeami vardų.

XX

Vakarų filosofija Rytų mąstytojų akimis. Natūralizmo filosofijos stoka Tolimuosiuose Rytuose

Skaitant transcendentalią, absoliučią būtį idealizuojantiems Rytų ir Vakarų mąstytojams priskiriamus komparatyvistinės estetikos veikalus, išryškėja vienas dalykas, kaip tik paaiškinantis pagrindinę jų abipusio supratimo priežastį filosofas, imdamasis apibendrinti Vakarų filosofiją, bevelija apsiriboti tik idealistinių ar dualistinių pažiūrų filosofais. Jis ignoruoja kitų mąstymo tradicijų atstovus arba pamini juos tik probėgomis, manydamas, kad jie beveik niekam neįdomūs. Jis bevelija pritarti visų priimtiems, paviršutiniškiems mąstymo šablonams, pagal kuriuos koks nors metafizinis materializmas pradedamas painioti su materialistinio pobūdžio vertybinėmis nuostatomis. Ypač neobjektyviai, šališkai ir neteisingai Vakarų filosofija apibendrintai vertinama keliose pastarojo meto komparatyvistinėse Rytų ir Vakarų filosofijos studijose, iš kurių pirmiausia reikėtų paminėti bendrą S. Radhakrishnano ir kitų autorių darbą "Rytų ir Vakarų filosofijos istorija"[125].

Daugeliui Rytų filosofų, ypač indų mąstytojams, visiškai svetima ir nesuvokiama atrodo natūralistinės filosofijos ar meno esmės aiškinimas. Tuo nereikia stebėtis, nes natūralistinės pažiūros Tolimuosiuose Rytuose niekuomet nebuvo suformuluotos į išsamią filosofinę sistemą. Indijoje jai artimiausia buvo jau mūsų minėta senoji Carvakos mokykla, kurią bendrais bruožais bandėme gretinti su graikų epikūrizmu. Ši mokykla, kurios įkūrėju laikomas Brhaspati Laukya, žavėjosi Rig-Veda kaip skeptišku vaistu prieš tuometinį vyravusį spiritualizmą, kuriuo, vienok, netrukus persiėmė ir ji pati. Carvakos mokyklos atstovai propagavo ontologinį materializmą, empirizmą, racionalizmą bei hedonizmą. Jie atsisakė pasiduoti prietaringiems būgštavimams dėl dievų teismo ir būsimo gyvenimo. Kaip ir epikūrizmo, taip ir šios filosofinės mokyklos idėjos buvo nuolatos "transcendentalistų" iškraipomos ir neteisingai nušviečiamos. Neišliko nė

vieno autentiško jai priskiriamo teksto. Daugelyje indų filosofijos istorijų apie ją kalbama tik probėgomis, ironiškai vadinant ją dar viena nebrandžia naivaus hedonizmo atmaina. Per pastaruosius kelerius metus, šiuolaikiniam natūralizmui užsitarnaujant vis didesnį pripažinimą visame pasaulyje, didesnio specialistų dėmesio susilaukia ir Carvakos mokykla.

Plačiau išsiaiškinus Carvakos mokyklos propaguotas doktrinas, būtų įdomu sužinoti, ar jose buvo kas nors kalbama apie menus. Toks pats klausimas kyla ir kalbant apie Epikūro mokymus. Išlikusiuose filosofo ranka rašytuose veikalų fragmentuose apie meną beveik neužsimenama, vienok kur kas daugiau apie jį kalbama jo pasekėjų, pirmiausia Lukrecijaus ir Horacijaus, veikaluose.

Kinijoje natūralizmo epitetu kartais apibūdinamas konfucianizmas ir taoizmas, bet šis žodis čia taikytinas tik siaurąja prasme. Šios mokyklos neišvystė jokios sistematizuotos natūralistinės filosofinės teorijos. Ankstyvasis konfucianizmas, orientuodamasis į šiapusinio pasaulio tikrovę, stengdamasis nurodyti tinkamiausią žmogaus gyvenimo kelią ir jo tikslus, įgyvendinamus čia ir dabar, tam tikra prasme buvo artimas natūralistinei ar humanistinei pasaulėžiūrai.[126] Vėlesnis konfucianizmas savuoju *li* ir *chhi* dualizmu iš dalies atliepė vakarietiškąjį dvasios ir materijos dualizmą. Nei konfucianizme, nei kurioje kitoje įtakingoje kinų ar japonų filosofinėje tradicijoje nebuvo pagrįstai kalbėta apie dvasių egzistavimą dievų, demonų ir mirusiųjų protėvių pavidalu. Ankstyvasis taoizmas vadintinas natūralistiniu ta prasme, jog propagavo natūralią būtį ir visus reiškinius stengėsi aiškinti gamtos nustatytais dėsningumais, bet vėlesniais amžiais “gamtą” jis pradėjo vaizduotis kaip ištisą gerų ir blogų dievų bei dvasių karaliją. Tokie mintijimai dvelkė antiracionalizmu ir buvo atviri magijai bei misticistinėms spekuliacijoms.

Senovinis animistinis ar hilozoistinis gamtovaizdis, kuriame gamta buvo įdvasinama gyvybe, dangiškomis ir žemiškomis jėgomis, buddhizmo ir taoizmo įtakojami išsiliejo meniniais vaizdais, įsikūnydamas Kinijos ir Japonijos gamtos poezijoje bei peizažinėje tapyboje. Mintys apie atgimimą, dievus, piktąsias dvasias, dangų ir pragarą dažnai būdavo keliamos lyg ir pavėluotai, sklandydamos tarsi meninio vaizdo potekstėje. Vieną Indijos, Kinijos, Japonijos meną galima vadinti akivaizdžiai religiniu, kitą — aiškiausiai pasaulietiniu—natūralistiniu plačiąja, nefilosofine šio žodžio prasme, nepaisant to, kad šiose šalyse niekuomet nebuvo pernelyg žavimasi natūralistine filosofija. Tačiau kaip matėme, esant pageidavimui, visą meną galima savo nuožiūra susimbolinti ir sumistifikuoti.

XXI
Vakarams priimtini Rytų estetikos elementai

Jei natūralistinės pakraipos Vakarų mąstytojui nėra priimtinos Rytų estetikoje itin dažnai sutinkamos metafizinės-transcendentalistinės idėjos, tai ar privalo jis apskritai atsisakyti pripažinti jų teorijas? Manau, kad ne. Idėjas, pasiekiančias mus ne pavieniui, o "spiečiumi", pradžioje egzistavusias itin komplikuotų filosofinių sistemų komponentų pavidalu, visuomet galima "individualizuoti", atskirti nuo kitų. Jas galima aptarti atsietai nuo konteksto, galbūt net bandant derinti savo nuožiūra su kitomis įžvalgomis.

Iš esmės aš stengiausi įrodyti, jog Vakarams labiausiai aktualios ir priimtinos anaiptol ne tos mistinės, transcendentinės Rytų estetikos idėjos, kurias linkę ypatingai sureikšminti patys Rytų filosofai. Čia turimos omeny meninės kūrybos bei suvokimo ypatumus atskleidžiančios menininkų ir žiūrovų betarpiškai išsakytos mintys, liudijančios realią, žemiškąją patirtį; tai psichologinės ir socialinės didžiųjų menininkų bei kritikų įžvalgos, susistemintos į *rasa* pobūdžio teorijas. Šį pažinimą ir vertybių suvokimą daugiausia lėmė kasdienė meninė bei estetinė veikla, kuri nėra jau tokia svetima vakarietiškajai tokio pobūdžio patirčiai, kad jos negalėtų viena kitos suprasti. Toks žymus Vakarų teatro režisierius, kaip Stanislavskis, turbūt turėtų ką papasakoti Zeami ir Abhinavaguptai, o šie — jam. Natūralistinės, humanistinės vertybės, kuriomis turtingas Indijos, Kinijos ir Japonijos menas, yra reliatyviai universalios. Abiejų pusių mąstytojams būtų naudinga pasidalinti su kitais savąja asmenine patirtimi, savuoju meno kilmės bei paskirties supratimu, išsikristalizavusiu į atskiras meno teorijas. Tokiu būdu būtų galima išspręsti religinių bei metafizinių pažiūrų prieštaringumą, išskyrus tuos atvejus, kai jį tikslingai trokštama išprovokuoti.

Aš anaiptol nesiūlau ignoruoti ar nepastebėti mūsų estetinėse teorijose sutinkamų religinių bei metafizinių idėjų, bet manau, kad vertėtų pamėginti jas

atriboti nuo mums kur kas priimtinesnių empirinio pobūdžio įžvalgų. Be kita ko, siūlyčiau traktuoti mūsiškes religines bei metafizines prielaidas kaip tikėjimus, o ne kaip akivaizdžius ar pagrįstus faktus, net jeigu mes juos tokiais laikome. Tai taikytina beveik visoms ikonografinio simbolizmo interpretacinėms teorijoms. Visi mokslininkai sutiks, kad vienas ar kitas vaizdinys savo atitinkamu įprasminimu atliepia vieno kurio nors laikotarpio, vietovės ir tikėjimo žmonių pasaulėžiūrą. Tačiau jie anaiptol nesutiks sieti šios prasmės atsiradimą su dieviškuoju pradu, priskirti ją aukštesniajai, dvasinei tikrovei ar tapatinti su pirmavaizde idėja.

Be abejo, jokios idėjos neįmanoma "išplėšti" iš ją pagimdžiusio konteksto, tam tikra prasme jos netransformavus ar neiškraipius. Ji gali būti vartojama labai skirtingomis reikšmėmis, kaip kad atsitiko su "gamtos" (nature) sąvoka, įvairiose filosofinėse sistemose traktuojama vis kitaip. Tačiau paprastai išlieka ir pastovus jos prasmės branduolys. Visa Europos filosofijos istorija atspindi nesibaigiančias pastangas atriboti atskiras idėjas nuo pirmapradės jų aplinkos (ką iliustruoja kad ir graikų filosofijos raida), kad paskui būtų galima jas vėl derinti su naujomis idėjomis, šitokiu būdu įvesdinant jas į naujas filosofines sistemas. Todėl pačiose prieštaringiausiose teorijose dažnai figūruoja vis tos pačios, tik kitaip apibrėžiamos grožio bei gėrio sąvokos. Tokie naujai formuluojami jų junginiai gali tapti eklektišku mišiniu arba genialia sinteze.[127]

Sistemingai studijuoti indų estetiką aš ėmiausi nuo 1930 m., semdamasis pagrindinių žinių iš Ananda Coomaraswamy straipsnių. Mes buvome su juo susitikę ir mėginome kalbėtis apie estetiką, bet neįstengėme ilgiau bendrauti, nes kiekvienas turėjome savitą pagrindinių estetikos kategorijų sampratą, o surasti bendrą abiem žodyną nebuvo laiko. Skaitant Coomaraswamy filosofinius esė apie meną, mane dažnai atgrasindavo tas ramus ir pasitikintis autoriaus tonas, kuriuo jis savo paties azijietiškąją filosofiją, "amžinai gyvą filosofiją", sykiu vadindavęs ir "tikrąja filosofija". Stebėdamasis ir piktindamasis skaičiau jo nevykėliškus renesanso laikus siekiančio Vakarų meno bei estetikos aiškinimus ir vertinimus. Nors ir ne kartą ruošęsis sviesti jo knygas šalin, visgi to nepadariau. Skaitydamas jo mintis apie indų meną bei jo idėjas, įsitikinau, jog jų autorius — autoritetingas, plačios erudicijos meno žinovas ir mąstytojas. Jo žinias apie indų meną lėmė ilgametė betarpiška meninė patirtis ir skvarbus įžvalgumas. Atskiri ankstyvesnieji jo veikalai dar nedvelkė tuo mistiškumu, koks išryškėjo vėlesniuosiuose jo darbuose. Jie atskleidė plačią empirinio pažinimo perspektyvą, ir čia aš galėjau sekti jį, nebijodamas įsivelti į metafizinius debatus. Savo darbais — kad ir klasikine "Shivos šokio" interpretacija — jis man savotiškai atvėrė masinantį ir paslaptingą Indijos meno simbolių pasaulį. Manęs jau nebetrikdė tai, kad jis tikėjo, mano nuomone, niekuomet realybę neatliepusiomis kai kurių idėjų pažodiškai ar simboliškai implikuojamomis tiesomis. Mūsų meninių vertybių hierarchiškumo kriterijai buvo skirtingi, tačiau pagrįsti viena bendra nuostata. Mes bent galėjome sutartinai atiduoti pagarbą Rytų išminčiai bei jos meninės raiškos formoms, vienbalsiai vertindami jas kaip didžius žmogaus protu ir rankomis sukurtus kultūros paminklus.

Manau, neverta savęs apgaudinėti, tikintis taip lengvai tarpusavyje suderinti Rytų ir Vakarų pasaulėžiūras, o sykiu ir jų menines koncepcijas. Tai iliuzoriška nuostata, dėl kurios Rytų ir Vakarų problemoms skirtose konferencijose kyla daug karštų ginčų. Lengva pasakyti, kad Pasaulis susivienys, jeigu kita pusė pripažins *manųjų tikėjimų* įtaigojamą giliąją, dvasinę tikrovę. Lengva pasakyti, jog vakarietiškąjį natūralizmą galima sutaikinti su rytietiškuoju spiritualizmu, paprasčiausiai apibrėžiant vieno galiojimo valdas žemutiniu empiriniu lygmeniu, o kitą susiejant su aukščiausiąja dvasine plotme. Šitokiu būdu nepaisoma atkakliai natūralizmo ginamos idėjos, paneigiančios atskiros, nepriklausomos dvasinės sferos egzistavimo galimybę. Būtent tais klausimais šios dvi pasaulėžiūros, besąlygiškai ir ištikimai atstovaudamos saviesiems principams, radikaliai prieštarauja viena kitai. Vienu ir tuo pačiu metu jos negali abi būti teisios, ir aš manau, jog, stengiantis atskleisti jų savitumą joms kuo palankesnėje šviesoje, bus daugiau prarasta, negu įgyta.

Tokių absoliučiai nesutariamų klausimų yra ir estetikoje. Juos sprendžiant, pirmiausia reikėtų nubrėžti ryškesnę liniją tarp tų sričių, kuriose galima santykinai rasti bendrą kalbą ir kuriose visiškai nėra vilties "susikalbėti", sykiu numatant ir tuos tyrinėjimo barus, kuriuose abi pusės galėtų sutelktai ir vaisingai šia linkme bendradarbiauti bei eksperimentuoti. Tik viešam svarstymui pasauliniu mastu pateikę visas tarpusavyje konkuruojančias teorijas, galime pamatyti, kuri jų atspariausia laiko išbandymui. Šiuo atveju negalima apsiriboti vien intelektualiniais mintijimais, bet reikia stengtis parodyti pasauliui ir tai, kaip visos šios idėjos buvo konkrečiai įkūnytos meninėje bei kitokioje gyvenimiškoje veikloje.

Komentarai

[1] Ypač šie prof. M. T. Bary parengti darbai, kuriuos išleido Kolumbijos universitetas: *Sources of India Tradition* (New York, 1958); *Sources of Chinese Tradition* (New York, 1960); *Sources of Japanese Tradition* (New York, 1958). Taip pat žr.: Donald Keene (leid. red.). *Anthology of Japanese Literature* (New York, 1955) ir Wing tsit Chan. *A Source Book in Chinese Philosophy* (Princeton Univ. Press, 1963). Naudinga perskaityti ir bendrą bibliografiją su kritinėmis pastabomis — Charles O. Hucker *China: a Critical Bibliography (Tucson, 1962).*

[2] Žr.: Bosanquet B. *History of Aesthetics.*— London, 1892; Gilbert K., Kuhn H. *A History of Aesthetic.*— Bloomington, Ind., 1955; Listowel, Farl. *A Critical History of Modern Aesthetic.*— London, 1933. Tik ankstyviausioje Williamo Knighto "Grožio filosofijoje" (*The Philosophy of the Beautiful.*— New York, 1891) randame trumpas ir nelabai vykusias pastabas, pavadintas "Azijos estetika" (*Asiatic Aesthetics*). Čia cituojami tokie Maxo Müllerio žodžiai, jog "vargu ar aptiksime kokių nors užuominų apie grožio suvokimą brahmanistiniuose ir buddhistiniuose veikaluose" (p. 17).

[3] Lin Yu tang. *My Country and My People.*— New York, 1936; Fenollosa E. F. *Epochs of Chinese and Japanese Art* (New York, 1921); Petrucci R. *Morceaux Choisis d'Esthetique // Ostasiatische* Zeitschrift.— Jan. 1915.— Vol. I.— No 1; Glaser K. *Ostasiatische Plastik* (Berlin, 1925) ir kt., įtraukti į W. Cohno išleistas serijas Die Kunst des Ostens; H. A. Giles įvadas veikalui *History of Chinese Pictorial Art* (London, 1918); Siren O. *A History of Early Chinese Painting* (London, 1933); *Gardens of China* (New York, 1949); Tamura T. *Art of the Landscape Garden in Japan* (New York, 1936); Waley A. *Introduction to the Study of Chinese Painting* (London, 1923); Grousset R. *Civilization of the East: India, China, Japan* (New York, 1934); Morant G. S. *History of Chinese Art* (London, n. d.); Minamoto N. *An Illustrated History of Japanese Art* (Kyoto, 1935); Coomaraswamy A. R. *Introduction to Indian Art* (Madras, 1923); Kramrisch S. *Indian Sculpture* (London, 1933); Zimmer H. *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization* (New York, 1946).

[4] *Bigaku* pradėtas leisti 1950 m. Japonijos estetikų asociacijos (Japanese Society for Aesthetics), kurią globoja Tokijo universiteto Literatūros fakultetas kartu su Bijutsu Shuppan-sha.

[5] Japonų autorių esė rinkinį apie meną neseniai išleido Isaku Yanaihara, pavadinęs jį *Nihon Shisō taikei* ("Nuomonių apie šiuolaikinę Japoniją rinkinys"). Leidėjas: Chikuma Shobo (Tokijas, 1964, rugpjūtis). Jis bus išverstas Makoto Uedos, maloniai suteikusio šią informaciją.

[6] Dasgupta S. *History of Indian Philosophy.*— Cambridge Univ. Press, 1932—1955.— 5 tomai; Fung Yu lan. *History of Chinese Philosophy.*— Peiping, Vetch, 1937; Princeton Univ. Press, 1953.— 2 tomai. Sutrumpintame dr. Fungo veikalo variante šiek tiek kalbama ir apie estetiką.

[7] Kai kurie iš šių teiginių buvo publikuoti spaudoje anglų kalba. Žr.: Mao Tse tung. *Talks at the Yenan Forum on Art and Literature.*— Peking, 1956, 1960; *On Art and Literature.*— Peking, 1960; Chou Yang. *The Path of Socialist Literature and Art in China.*— Peking, 1960. Pastarasis darbas — tai pranešimas, perskaitytas trečiajame kinų literatūros ir meno veikėjų kongrese, įvykusiame 1960 m. liepą. Amerikos generalinis konsulatas Honkonge išleido smulkių verstinių straipsnių rinkinį (*Some Articles in the Communist Chinese Press on the 20th Anniversary of Publication of Mao Tse tung's Talks at Yenan Forum on Literature and Art.*— Hong Kong, 1962). Jame aptariami žymūs meno kūriniai. Apie bendrąją marksistinę estetiką žr.: Munro T. *The Marxist Theory of Art History: Socio-economic Determinism and the Dialectical Process // Journal of Aesthetics and Art Criticism.*— XVIII, 4 (1960, birželis).— P. 430—445 ir bibliografija.

[8] Chou Yang. Min. veik.— P. 20, 30.

[9] Brière O. *Fifty Years of Chinese Philosophy.*— London, 1956.

[10] *Analects.* A. Maley (vert.), VII: 8; taip pat XVII: 9 (London, B. Watson, vert.), *Haün Tzu, Mo Tzu* (Columbia, 1963).

[11] Leidinyje *Sources of Chinese Tradition* (P. 183 f) cituojamas *Li Chi*, 19. Plg.: Fung Yu lan. *A Short History of Chinese Philosophy.*— New York, Macmillian, 1948.— P. 150. Wing tsit Chan (min. veik., p. 18) išvardija Konfucijaus mintis, pasakytas apie meną. Jis cituoja neokonfucianistą Chou Tun-I (1017—1073) kaip senovinės muzikos gerbėją. Veikale apie "Permainų knygą" Chou apibūdina muziką kaip ramią, harmoningą ir santūrią. Jis teigia, jog naujoji muzika yra "gundanti, nepadori, slegianti ir kelianti nepasitenkinimą. Ji žadina aistras ir nuolat stiprina kančias" (*Source Book*, p. 472). Taip pat žr.: Siu Chi Huang. *Musical Art in Early Confucian Philosophy // Philosophy East and West.*— XIII, 1 (April, 1963).— P. 49—59.

[12] Liu Hsieh. *The Literary Mind and Carving of Dragons.*— P. 8—13.

[13] *Sources of Chinese Tradition.*— P. 291.

[14] Wellesz E. (red.). *Ancient and Oriental Music.*— London, 1957. Čia publikuojamas L. Picken straipsnis apie senovės kinų muziką, pateikiama bibliografija. Įvairiais kinų muzikos klausimais taip pat žr.: C. Sachs. *The Rise of Music in the Ancient World, East and West* (New York, 1943), III dalį — apie Rytų Aziją. Šiose abiejose knygose pateikiama išsami bibliografija. Taip pat yra išversta ir su R. H. Van Gulisko komentarais išleista III a. poema proza apie instrumentinės muzikos istoriją ir teoriją (*Hsi K'ang and His Poetical Essay on the Lute.*— Tokyo, Sophia Univ., 1941). Pastaruoju metu pasirodė naujas Su Tung P'o, gyvenusio XI a., poetinės prozos leidimas (New York, Paragon, 1964). Vertė C. D. Clark; leidinys aprūpintas įvadiniu straipsniu apie poeto meno filosofiją, ypatingą dėmesį skiriant muzikai ir tapybai. Šioje filosofijoje susikryžiuoja konfucianizmo, buddhizmo ir taoizmo įtakos. Vertėjos pastaboje nurodoma, jog muzika, teikusi malonumą Konfucijui, išnyko 213 m. pr. m. e. ir II a. pr. m. e. ją pakeitė stipriai graikų įtakos paliesta muzika, atėjusi iš Baktrijos (Vidurinės Azijos

senovės karalystė prie Okso upės — *Vert.*). Šiame tome randame ir Su Tung P'o fu, arba poemą proza "Modernioji muzika Yean Ho rūmuose". Čia kalbama apie pastangas įtvirtinti pagrindinį muzikinį toną.

[15] Paneigta Aristotelio, Alberto ir Šv. Tomo, ši idėja buvo atgaivinta Dantės ("Rojus", I, 76). Žr.: Karl Vossler. *Medieval Culture.* I.— P. 141.

[16] Wellesz.— P. 196.

[17] *Catharsis in the Light of Indian Aesthetics // Journal of Aesthetics and Art Criticism.*— XV, 2 (1958, gruodis).— P. 215, nurodantis R. K. Sen *A Comparative Study of Greek and Indian Poetics and Aesthetics* (Calcutta, 1954).

[18] *Sources of Japanese Tradition.*— P. 183.

[19] Liu Hsieh. *The Literary Mind and the Carving of Dragons.*— P. 4.

[20] Žr.: Fung Y. L. (Fung Yu lan). *History of Chinese Philosophy.*— Peiping, Vetch, 1937.— I t.— P. 90. Pasak Mo tzu, muzika yra kenksminga, nes ji eikvoja žmonių laiką ir santaupas, atitraukia nuo darbo. (Žr.: Wing tsit Chan. *Source Book in Chinese Philosophy.*— P. 227). Lao Tzu sakė: "Penkios spalvos užtemdo akį. Penki garsai užtrenkia ausį. Penki skoniai persotina gomurį. Pašėlęs lėkimas bei [malonumų] ieškojimas sudrumsčia mintis. Didelės gėrybės veda žmones į nuodėmingumą (*Tao Teh Ching.*— New York, 1961.— P. 15).

[21] Plg.: *Sources of Chinese Tradition.*— P. 291. T'ao Chien (IV—V a.) poetiniuose komentaruose išryškėja taoizmo įtaka. James R. Hightower išvertė tris jo eilėraščius proza ir parašė jiems anotacijas straipsnyje "T'ao Ch'ieno fu" (*Harvard Journal of Asiatic Studies.*— XVII [1954]. P. 169—230.).

[22] Pirmąjį darbą, skirtą kinų romanui, pamfleto forma parašė Pearl Buck — "Rytai—Vakarai ir romanas: kinų romano ištakos" (Peiping, 1932). Pearl Buck taip pat išvertė ankstyvąjį robinhudiško tipo romaną "Shui-hu chuan", pavadinusi jį "Visi žmonės broliai" (New York, 1957). Tai vienas trijų romanų, kuriuos Pearl Buck priskyrė Yuan, arba ankstyvajam Ming, dinastijos laikotarpiui ir kuriuos mano esant kinų romano meno šedevru. Šiam požiūriui, ko gero, nepritartų daugelis tų, kurie teikia pirmenybę vėlesniems šio žanro kūriniams.

[23] Vertė H. ir G. Yang (Peping, Foreign Languages Press, 1957).

[24] *The West Chamber: a Medieval Drama*; "Vakarų kambarys" — tai XIII a. Hsi hsiang chi drama.

[25] Man regis, šis teiginys yra perdėtas. Kinų menas daugiausia orientuojamas į estetinį pasitenkinimą, o ne į kokį nors kitą moralinį idealą.

[26] Pandey K. C. *Comparative Aesthetics.*— Varanasi-I, India, Chowkhambra Sanskrit Series Office, 1956—1959.

[27] K. C. Pandey darbas publikuotas S. Radhakrishnano ir kitų "Rytų ir Vakarų filosofijos istorijoje" (*History of Philosophy, Eastern and Western.*— London, G. Allen and Unwin, 1952.— 2 vol.). P. 472 ir toliau.

[28] Abhinavagupta.— II leid.— P. VII.

[29] Ten pat.— P. X.

[30] Gnoli R. *The Aesthetics Experience According to Abhinavagupta.*— Rome, Instituto per il Medio ed Estremo Oriente, 1956.

[31] *Rasa* bei kitos indų estetikos sąvokos yra aiškiai ir informatyviai aptartos S. K. De darbe "Sanskrito poetika kaip estetikos studijų objektas" (*Sanskrit Poetics as a Study of Aesthetics.*— Berkeley, Univ. of California Press, 1963). Šioje knygoje daugiausia gvildenami poezijos klausimai, bet joje išsakytas mintis galima pritaikyti ir kitiems menams. Pagrindinis dėmesys čia sutelkiamas į estetinio pasitenkinimo, po-

etinės išraiškos bei vaizduotės ir suvokimo problemas, paliekant nuošaly religijos klausimus.

[32] *Keys to the Understanding of Indian and Chinese Painting // Journal of Aesthetics and Art Criticism.*— XI, 2 (1952, gruodis).— P. 98. Plg.: Coomaraswamy. *Transformation of Nature in Art.*— Cambridge, Mass., 1934.— P. 55.

[33] *The Transformation of Nature in Art.*— P. 50—53.

[34] Philip Rawson knygos "Muzika ir šokis Indijos mene" (*Music and Dance in Indian Art.*— Edinburg, Royal Scottich Museum, 1963) įžangoje polemizuojama apie *rasa* teorijos santykį su kitais menais.

[35] Chaudhury P. J. *The Theory of Rasa // Journal of Aesthetics and Art Criticism.*— XI, 2 (1952, gruodis).— P. 147; taip pat žr.: *Catharsis in the Light of Indian Aesthetics* // JAAC, XV, 2 (1956, gruodis).— P. 215.

[36] Bake A. *The Music of India* iš min. E. Welleszo leid. *Ancient and Oriental Music* (London, 1957).— P. 195, 204, 213.

[37] Kiti trys pagrindiniai tikslai pagal hinduizmą,— tai dharma, arba visuomeninio bei individualaus gyvenimo struktūra, artha, arba materialinė nauda bei valstybinė santvarka, moksha, arba sielos išsivadavimas iš materijos ir atgimimų [rato]. (*Sources of Indian Tradition*, IX, X, XI sk.)

[38] *Keys to Understanding of Indian and Chinese Painting: the "Six Limbs" of Yasidhara and the "Six Principles" of Hsieh Ho // Journal of Aesthetics and Art Criticism*", XI, 2. (1952, gruodis).— P. 95—104. Šis straipsnis apibendrina bei lygina tradicinius indų ir kinų tapybos principus, pateikia gausią abiejų tradicijų studijoms skirtą bibliografiją. Tapybai skirtų rašytinių hinduistinių veikalų kiekis yra "svyruojantis". Jų yra išversta tik nedidelė dalis.

[39] Coomaraswamy. *Transformation of Nature in Art.*— P. 181—182. Dar kita aštuonių principų grupė apibūdina veikiau techninius tapybos aspektus: teptuko panaudojimą, fono paruošimą, kontūravimą, tipizavimą, atlikimą arba spalvinimą, šešėliavimą ir plastinį modeliavimą, pataisymus ir baigiamuosius škicus.

[40] Žr. Benjamino Rowlando įvadą leidiniui "Adžantos olos: ankstyvoji buddhistinė Indijos tapyba" (*The Ajanta Caves: Early Buddhist Paintings from India.*— New York, Mentor-Unesco, 1963), ypač p. 7 ir toliau.

[41] Rawson Ph. *The Methods of Indian Sculpture // Asian Review,* New Series, I, 3 (1964, gruodis).— P. 115—127.

[42] *Indian Aesthetics.*— P. 474.

[43] Mukerjee R. *The Social Function of Art.*— Bombay, Hind Kitabs Ltd., 1948.

[44] Tai pailiustruota frazė iš Waley versto "Genji", t. I, sk. IV. p. 100—101.

Fritso veikalo (*A Study of the Ise-Monogatari.*— The Hague, Mouton, 1957.— I t.— P. 8—9) įžangoje polemizuojama su šios kategorijos aiškinimais japonų literatūroje. F. Vos cituoja Tsugita Uru, kuri teigė, jog *mono no aware* idealas virto literatūros idealu ir pagrindiniu aristokratijos gyvenimo principu. Norinaga tvirtina, kad ilgai jis buvo savotiškai ideologizuotas, sykiu sukonkretinant ir jo prasmes. Pasak Hisamatsu Sen'ichi, *mono no aware* yra "daiktų sielos grožio inspiruota nostalgijos pajauta, tai jausmų stichija, atsiverianti širdies (minties) ir išorinio objekto tarpusavio harmonijoje. *Aware* — tai ne vien liūdesys: juo nusakomi ir šviesūs pavasario ryto įspūdžiai, ir rudens vakaro nusiminimas.

[45] *Sources of Japanese Tradition.*— IX, XIV, XIX sk.

[46] Ten pat.— P. 286.

[47] Ten pat.— P. 284.

[48] Ten pat.— P. 289.

[49] Ueda M. *Zeami on Art: a Chapter for the History of Japanese Aesthetics // Journal of Aesthetics and Art Criticism.*— XX, 1 (Fall 1961).— P. 73—79.

[50] Ueda M. *Basho and the Poetics of Haiku // Journal of Aesthetics and Art Criticism.*— XXI, 4 (1963, vasaris).— P. 423—431.

[51] Lancaster C. *Metaphysical Beliefs and Architectural Principles // Journal of Aesthetics and Art Criticism.*— XIV, 2 (1956, kovas).— P. 287—303. G. B. Mohan aptaria šį straipsnį ir laiške leidėjui lygina indų bei japonų poezijos teorijų ypatumus (JAAC, XXII, 3 (1964, pavasaris).— P. 336).

[52] *Sources of the Japanese Tradition,* IX, XIV, XIX sk.

[53] *Japanese Thought // History of Philosophy East and West.*— XXV sk.

[54] Hisamatsu Z. *Zen and the Fine Arts.*— Kyoto, Bokubisha, 1958. Autorius yra aktyvus zen pasaulėžiūros propaguotojas, studijavęs zen bei kitas Azijos filosofijas Kioto universitete. Veikalą sudaro 290 iliustracijų ir 106 puslapiai teksto, pateikiamo daugiausia japonų kalba. Čia aptariami atskiri zen specifiniai bruožai, siejant juos su tapybos, kaligrafijos, architektūros, gėlių aranžavimo, sodų apželdinimo menu, amatais bei drama.

[55] *The Chinese on the Art of Painting.*— Peiping, Vetch, 1936.— P. 19, 23.

[56] Wing Tsit Chan atpasakoja taoistų pamėgtą anekdotą apie vieną keistuolį tapytoją. Iš čia kilusi frazė "nusirengti ir atsisėsti plika sėdyne". Pasak prof. Chan, taip įvardijamas "pagrindinis kinų meno principas". Tuo norima pasakyti, jog meno misija — ne kuo tiksliau pavaizduoti išorinius daikto bruožus, o išreikšti vidinę jo dvasią; tapybos esmė perteikiama spontaniškais, betarpiško įkvėpimo padiktuotais teptuko linijos tėkmės niuansais". (*Source Book of Chinese Philosophy.*— Princeton, 1963.— P. 210).

[57] Ten pat.— P. 19.

[58] Ten pat.— P. 23.

[59] Ten pat.— P. 103—104.

[60] Kuo Jo hsü. *Experiences in Painting.*— Washington, 1951.

[61] *Oriental Art.*— IX, 4 (1963, žiema).— P. 242—245.

[62] Tsung Ping. *Preface on Landscape Painting //* Chinese Painting.— Skira, Switzerland, 1960.— P. 25, 29.

[63] Ten pat.— P. 89.

[64] Soper. *Standards of Quality in Northern Sung Painting // Archives of the Chinese Art Society of America,* XI.— 1957.— P. 8.

[65] Margaret Marcus (Klivlendo meno muziejus) kitaip aiškina spalvos vaidmenį kinų tapyboje. Ji rašo: "Kinų tapyboje spalvų galime aptikti atitinkamai ir religinio, ir pasaulietinio pobūdžio kūriniuose". M. Marcus cituoja Hsieh Ho, kuris sakė: "Taikyk spalvą pagal specifiką. Ji priduria, kas spalvotais Sung laikų tapybos pavyzdžiais gali būti Hui Ts'ungo "Moteris, ruošianti šilką" (Bostono dailės muziejus) ir "Barbarai, garbinantys Shakyamuni" (Klivlendo meno muziejus; Šiaurės Sung dinastija; priskiriama dailininkui Chao Kuang fu).

[66] Vandier-Nicoles N. *Art et sagesse en Chine*: Mi Fou (1051—1107).— Paris, Presses Universitaires, 1963.

[67] *Confucian Elements in the Theory of Painting // The Confucian Persuasion.*— Stanford, Calif., Stanford Univ. Press, 1960.— P. 115—140.

[68] Kaip paprastai, ginčijamasi dėl tikslaus šių abiejų klasikinių kūrinių vertimo. Daugelis yra skaitę E. R. Hugheso "Wen Fu" vertimą, kuriame, be kita ko, Hughes įdomiai gretina graikų ir kinų literatūros estetikos idėjas. Šį vertimą kandžiai sukritikavo Achilles Fang, pateikęs visiškai kitokią jo versiją. Sinologai teikia pirmenybę Fangui, šia tema besikonsultavusiam su manimi. E. R. Hugheso vertimas, pavadintas *The Art*

of Letters: Lu Chi's "Wen fu" buvo išleistas Bollingeno serijose (New York, Pantheon, 1951). Fang jį smulkiai recenzavo žurnale *Harvard Journal of Asiatic Studies* (XIV, [1951].— P. 615—636). Tame pačiame žurnale (P. 527—566) Fan išspausdino savąjį vertimo variantą, pridėdamas originalų tekstą kinų kalba bei išsamius komentarus. Fango vertimas pavadintas *Rhymeprose on Literature: the Wen fu of Lu Chi* (A. D. 261—303). Šioje knygoje savo išvadas daugiausia grindžiu, remdamasis Fango vertimu.

[69] Liu Hsieh veikalą "Wen hsin tiao lung" į anglų kalbą vertė ir įžangą bei pastabas parašė Vincent Yu chung Shih (New York, Columbia Univ. Press, 1959). Tai apskritai pirmas šio veikalo vertimo į šiuolaikinę kalbą variantas, kurį sukritikavo prof. J. R. Hightower (*Harvard Journal of Asiatic Studies*, XII, Dec. 1959). Aišku, skaitytojui jis turėtų suteikti daug vertingų žinių. Hightower pritaria, jog Liu Hsieh knyga yra "tikrai reikšmingiausias kinų literatūros traktatas, turėjęs didžiulę įtaką visai tolesnei kinų literatūros teorijos raidai". Jau pats veikalo pavadinimas, pasak prof. Hightowerio, rodo, kad tai "profesionaliai ir subtiliai parašytas traktatas apie... literatūrą". Kaip ir Lu Chi, Liu Hsieh savo žvilgsnį kreipė į "didžiųjų dailingo žodžio meistrų mintis ir jų sklaidą". Drakono raižinio įvaizdį Hightower taip interpretuoja: "Dailingų žodžių marginys kažkuo primena raižytojo (arba siuvinėtojo) sukurtas grožybes, todėl nenoriu, kad mano versta frazė "išraižytas drakonas" būtų traktuojama kaip tuščias Tsou Shih stilių primenančių žodžių žaismas" (P. 284, 286).

[70] Liu J. J. *The Art of Chinese Poetry*.— London, 1962.

[71] Binyon L. *The Flight of the Dragon*.— London, Wisdom of the East Series, 1927.— P. 14.

[72] *Essay on Landscape Painting*.— P. 23; *The Spirit of the Brush*.— P. 17 ir toliau.

[73] Plg.: Zimmer H. *Philosophies of India*.— New York, Pantheon, 1951.

[74] *Philosophies of India*. P. 596 ir toliau. Šiai antitezei nepritartų netgi istorikai. Aš paminiu ją kaip prieštaringas mintis keliančią teoriją. Dravidai galėjo žiūrėti į žemišką pasaulį lygiai taip pat teigiamai kaip ir arijai.

[75] *The Culture and Art of India*.— New York, Pantheon, 1951.— P. 371.

[76] Psichologas ir švietėjas Harold Rugg priešpriešina Rytų ir Vakarų meninės kūrybos metodus, kalbėdamas apie yogos, zen, pasąmonės vaizduotės bei misticizmo vaidmenį Rytų ir Vakarų kultūroje.

[77] Plg.: Coomaraswamy A. R. *The Transformation of Nature in Art*. P. 23, 47. Joseph Capmhell pažymi, kad "jausminga saviraiška, romantiškas genijaus individualybės ir menininką draskančių kūrybinių kančių aukštinimas, unikalių asmenybės bruožų akcentavimas ir novatoriškumo kultas, nuo renesanso laikų įsitvirtinę Vakarų meno ir literatūros estetikoje, apskritai buvo nepriimtini Rytų dvasiai" (*The Cultural Setting of Asian Art*. P. 32). Savojo "aš" nureikšminimas — esminė taurios Rytų asmenybės išraiška. "Rytų menininko tikslas — ne siekti sukurti kažką dar neregėto, bet naujai pateikti jau žinomas tiesas".

[78] Wellesz E. *Ancient and Oriental Music*.— London, 1957.— P. 196.

[79] *Sources of Indian Tradition*. P. 213, 276 ir toliau, kur kalbama apie *moksha* kaip apie ketvirtąjį ir aukščiausiąjį žmogaus siekį.

[80] *The Various Arts*: vertė C. R. Dodwell.— London, Nelson, 1961.

[81] Tucci G. *The Theory and Practise of the Mandala*.— London, Rider, 1961.— P. 25; Danielou A. *Hindu Polytheism*. New York, Pantheon, 1964.— Bollingen LXXIII.— P. 334—362.

82 Ten pat.— P. 46—47.

83 Lee S. E. *The Secret Five* — čia aprašoma Shinghon, arba Japonijos bud-

dhizmo "Tikrojo žodžio" sekta.— (*Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, XLIX, Nr. 7 (Sept. 1962).— P. 159). Ištraukos apie Kūkai cituojamos iš kn.: Acker W. R. B. *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting* (Leiden, E. J. Brill, 1954).— P. 262; Rynsaku Tsundo, de Bary, Keene. *Sources of the Japanese Tradition.*— P. 142. Sugero eilės paimtos iš kn.: Panofsky *E. Abbot Sugre* (Princeton Univ.) — P. 47, 49.

[84] Kramrich S. *The Art of India Thorough the Ages.*— London, 1955.— P. 10.

[85] Ten pat.— P. 16.

[86] Boner A. *Principles of Composition in Hindu Sculpture, Cave Temple Period.*— Leiden, Brill, 1962.— P. 29.

[87] *The World's Image in Indian Architecture // Journal of the Royal Society of Arts.*— CXII, Nr. 5099.— (Oct. 1964).— P. 795—807.

[88] *Aesthetical Metaphysics // The Visvabharati Quarterly.*— XXII, Nr. 1 (Autumn, 1956).— P. 95.

[89] Basham A. L. *The Wonder That Was India.*— London, Sidgwick and Jackson, 1954.— P. 346 ir toliau.

[90] *The Ramayana.*— New York, Scribner's, 1954.— P. 4.

[91] St. Augustine. *On Christian Doctrine.*— New York, 1958. Europietiškoji universalaus simbolizmo teorija iš dalies gali būti kildinama iš platonizmo, sukūrusio amžinųjų idėjų doktriną, o jeigu atsigręžtume į dar tolimesnę praeitį, tai jos pėdsakų aptiktume net pitagorietiškuose bei kituose misteriniuose kultuose.

[92] Danielou. Min. veik.— 175—176.

[93] *The Loves of Krishna*. Sk. V, ypač p. 72—75.

[94] Bewer J. A. *The Literature of the Old Testament.*— New York, Columbia Univ. Press, 1940.— P. 391—393. Plg.: Moulton R. G. *The Modern Reader's Bible.*— New York, Macmillan, 1925.— P. 1448 ir toliau.

[95] Zimmer H. *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization.*— Pantheon, 1946.— P. 105.

[96] Kai Kinijoje buddhizmas tapo kiniškuoju buddhizmu, transformuotu į zenbuddhizmą, praktinio "šiapusinio" kinų mąstymo įtakojamas transcendentinis "anapusinis" indų buddhizmas tapo prieinamesnis, priimtinesnis kiniškajai minčiai". (Mai Mai Tse. *The Tao of Painting.*— P. 22).

[97] *Source Book in Chinese Philosophy.*— Princeton, 1963.— P. 121. Mencius pirmiausia atstovavo spiritualistinėms konfucianizmo tendencijoms (P. 115). Vėlesniame konfucianizme Hsün tzu pažiūros tapo labai populiarios, tačiau anaiptol ne visiems priimtinos.

[98] *Cahill J. Chinese Painting* / Įvadas.— P. 47, 52.

[99] Liu Shao. Jen wu chih. Vertimas į anglų kalbą pavadintas *The Study of Human Abilities* (New Haven, Conn., American Oriental Society, 1937).

[100] Fung Yu lan. *A Short History of Chinese Philosophy.*— New York, 1948.— P. 11 ir toliau. Kita vertus, James Cahill kalba apie "visokeriopą ir griežtai organizuotą neokonfucianistinę kosmologinę pasaulėžiūrą", įtvirtintą Sung laikotarpio filosofų. Paskaičius daugiau vertimų, galima pamatyti, kad kinų filosofijai būdingas didesnis sistematingumas, negu kad mes įsivaizduojame.

[101] Mukerjee. *The Culture and Art of India.*— New York, 1959.— P. 9.

[102] *The Cultural Setting of Asian Art // College Art Journal.*— (Fall 1958).— P. 25.

[103] Pearl Buck vertime į anglų k. jis vadinamas "Visi žmonės broliai" (*All Men Are Brothers*).

[104] Fitzgerald. Min. veik.— P. 508.

[105] Robert Ruhlmann parodo, kad populiarios grožinės literatūros veikėjai bei

situacijos atskleidžia kai kuriuos ideologinius konfucianizmo mokymus, siekiant, kad jie tarnautų oficialiajai ortodoksijai. Tačiau tokie lūkesčiai pasiteisino tik iš dalies. Žr.: Ruhlmann R. *Traditional Heroes in Chinese Popular Fiction* // Wright A. F. (red.) *The Confucian Persuasion*. P. 141—176.

[106] *The Tale of Genji*; sk. *A Wreath of Cloud*.— Boston, Houghton Mifflin, be datos.— P. 500.

[107] *Sources of Japanese Tradition*.— P. 157.

[108] "Vakarų menininkas vargu ar gali suvokti Rytų meno psichologiją ir praktiką, nežinodamas, jog yogos praktika buvo derinama su nuodugniausia, moksliškai pagrįsta mnemonikos sistema, kurios dėka visa sanskrito literatūra, pradedant vedų laikotarpiu ir baigiant viduramžiais, buvo perduodama iš lūpų į lūpas, nesistengiant jos užfiksuoti raštiškai... Visos indų, kinų bei japonų tapybos mokyklos irgi rėmėsi mnemoninio ir psichinio ugdymo metodais, kurie plačiai taikomi šiaurės Indijos universitetuose" (Havell E. B. *Ideals of Indian Art*.— London, 1911). K. T. Shah, cituodamas šias mintis (Min. veik.— P. 111), priduria, jog Maurya ir Guptu laikotarpiu Indijoje universitetinės studijos buvo privalomos "ne vien profesionaliam mokslininkui, vienuoliui ir Sannyasui, bet ir visiems plastinio, žodžio ar taikomojo meno atstovams". Kinų kilmės keliautojas (piligrimas) Huien Tsang šiuose buddhistiniuose universitetuose praleido keletą metų, o VII a. aplankė Guptos rūmus. [...] Klasikiniai tantristiniai tekstai buvo išversti iš sanskrito kalbos į Tibeto kalbą ir iš kinų kalbos į sanskritą. "Indų Sahaja ir kinų Tao yra identiški" (p. 288). Įtaka reiškėsi abipusiškai. Havell savuoju teiginiu nūnai perdeda indų įtakos reikšmę kinų menui. Ši įtaka buvo ryškesnė Tang dinastijos laikais negu vėlesnių dinastijų metu, o dėl jos masto vis tebesiginčijama.

[109] "[Mokinys] vengia šokių, muzikos ir pramoginių renginių; nevartoja gėlių, kvepalų, tepalų, taip pat jokių papuošalų ir pagražinimų. Jam nereikia patogių ir minkštų lovų... Jam nereikia nei moterų, nei mergaičių. Jis neturi nei vergų, nei vergių, neturi ožkų, avių, naminių paukščių, kiaulių, dramblių, karvių arba arklių, neturi jis nei žemės, nei turtų". Tai ištrauka iš Pali rankraščio (*Anguttara-Nikaya // A Buddhist Bible*.— Thetford, Vt., Goddard, 1938). Pali knygos yra gana artimos ankstyvajam Hinayanos buddhizmui.

[110] Vieną tokių užuominų randame Mato Evangelijoje, 24, kur Jėzus kalba apie šventyklą: "Ar matote visa tai? Iš tiesų sakau jums: čia neliks akmens ant akmens, viskas bus išgriauta". Kita užuomina — tai viešai išsakytas Pauliaus pasmerkimas Ephesuso sidabrakaliams, kaldinusiems Dianos skulptūrą.

[111] *Early Buddhist Attitudes Toward the Art of Painting // Art Bulltin*.— XXXII, 2 (June 1950).— P. 147—151.

[112] *Japanese Paintings from Buddhist Shrines and Temples* [Philipo Rawsono įžanginis žodis].— New York, Mentor-Unesco Art Books, 1963.— P. 5—15.

[113] *A History of Indian Philosophy*.

[114] Vakarų filosofai nesutaria tarpusavy, bet kai kurie jų puola į kitą kraštutinumą ir pripažįsta Vakarų civilizacijos klaidas ir Rytų "didžiadvasingumą". Rytai linkę paprasčiausiai apibendrinti tradicinius tikėjimus. Praktiškai jie nedaro jokių nuolaidų Vakarų mokslui ar natūralistinei filosofijai, nors filosofijoje dažnai pretenduojama į "pasaulinę sintezę". Sri Aurobindo veikalas "Apie filosofinę sintezę" (*On Philosophical Synthesis*) kaip tik rodo tokį beribį pasitikėjimą savimi ir indų mąstysenos dvasiniu pranašumu (*Philosophy East and West*.— Jan. 1963). Anksčiau cituotame Joseph Camphello veikale (*The Cultural Setting of Asian Art*) galima aptikti vieną kitą pastabą, įžvalgiai charakterizuojančią tas prielaidas, kurias pagimdė indų dvasinio pranašumo savivoka.

[115] Websterio žodynas (*Third New International Dictionary.*— 1961) pateikia tokius šio tikėjimo apibrėžimus: "dvasia... 2b) antgamtiška, bekūnė, pirmapradė būtybė ar asmenybė, paprastai nematoma žmonių akims, bet turinti galios pasirodyti ateityje... d) bekūnės ar nematerialios prigimties būtybė ("Dievas yra dvasia".) 4b) kūną praradusi siela, egzistuojanti kaip savarankiška esybė; nuo mirusiojo atsiskyrusi siela... 9. Savarankiškai egzistuojanti sąmonė ar būtis. "Idealistų tvirtinimu, esminė visatos prigimtis turi dvasinį pradą".

[116] Epikūriečiai nebetikėjo dvasia, tačiau teigė, kad dievai, kaip ir žmonės, sudaryti iš atomų. Religija, kaip kad Auguste Comte "humanistinė religija", gali būti ateistinė.

[117] *The Transformation of Nature in Art.*— P. 3, 19—20, 40, 47, 54.

[118] Websterio žodyne (*Third New International Dictionary.*— 1961) žodis "dvasinis" (spiritual) šiame kontekste taip apibrėžiamas: "dvasinis... 7. priklausąs intelektualinių ir aukštesnių sugebėjimų sričiai, susijęs su jais ar iš jų kylantis". Atitinkamai apibrėžiamas ir žodis "protas" (mind): ne kaip savarankiškai egzistuojantis dalykas, bet kaip atskirų kūno mechanizmų, pirmiausia smegenų žievės, funkcija.

[119] *The Realm of Spirit // Realm of Being.*— New York, Scribner's, 1942.— Nuo p. 549.

[120] *Journal of Aesthetics ant Art Criticism.*— XIX, 1 (Fall 1960).— Nuo p. 3.

[121] Bultman F. *The Achievment of Hans Hofmann // Art News.*— Sept. 1963.— P. 54.

[122] Min. veik.— P. 8, 11.

[123] Koesther A. *The Lotus and the Robot.*— New York, 1961.

[124] Zimmer H. *Philosophies of India.*— New York, Pantheon, 1951.— Nuo p. 30.

[125] Nuo pirmo tomo trečias ir ketvirtas skyriai skirti Vakarų filosofijai, traktuojamai Rytų mąstytojų akimis. Natūralizmas trumpai paminėtas keletą kartų, bet nerasime jam skirto skyriaus. Dėmesio vertas skyrius "Pragmatizmas" (B. Ray), o skyrius "Evoliucionizmas" (P. S. Naidu) — tai paviršutiniška Herberto Spencerio filosofijos karikatūra. "Egzistencializmo" skyriuje R. V. Daś pateikia tokį natūralizmo apibrėžimą, kuris vėlgi yra paprasčiausia karikatūra. Pasak jo, natūralizmas skatina "amžiną nepasitenkinimą gyvenimu, tuo sukeldamas vidinį sielos tuštumą, nuobodulį ir nerimą". Dar kartą pabrėžiama, jog visos Vakarų filosofijos teisingos ir išmintingos įžvalgos yra kilę iš Indijos.

[126] Wing Tsit Chan apibūdina Hsun tzu kaip senojo konfucionizmo tradicijose išsikristalizavusios natūralistinės krypties atstovą; Mencius yra idealistas. Wang Ch'ung, gyvenęs pirmame mūsų eros amžiuje, buvo natūralistas, nes atsisakė teologijos.

[127] Apie Rytų ir Vakarų filosofijos bei kultūros sintezės būtinumą žr.: Northrop F. S. C. *The Meeting of East and West.*— New York, Macmillan, 1946, ypač XII sk. Prof. Northropo abiejų kultūrų analizė yra pernelyg supaprastinta, suvedanti Rytų kultūrą vien į "estetinius", o Vakarų — į "teorinius" aspektus. Jis pernelyg plačiai vartoja terminą "estetika", nusakydamas juo ir beveik visus intuityvaus bei jutiminio patyrimo aspektus. Be to, kelia abejones jo bandymas sutapatinti "estetiškumą" su "dvasingumu", pavyzdžiui, kad ir tokiame sakinyje: "būtent šis neišreiškiamas, emocionalus, dinamiškas [estetiškas] reiškinys ir yra tai, ką mes vadiname dvasios bei dvasingumo kategorijomis".

Iliustracijų sąrašas

30. Medinis paviljonas. Imperatorių rūmai, Kinija
31. Dangiškosios Skaistybės rūmai. Imperatorių rūmai, Kinija
32. Pirmųjų Dangaus vartų vaizdas iš šiaurės. Imperatorių rūmai, Kinija
33. Vaza vynui. Vakarų Chou dinastija (1027—771 m. pr. m. e.). Bronza. 16,4x7,6x9,8. Kinija
34. Buddhistinė stela. Sui dinastija (589—618). Akmuo. 62,6x47. Kinija
35. Liūtas. Tang dinastija (618—906). Akmuo. Kinija
36. Huai Su. Ku Sun tie. Tang dinastija (618—906). Kaligrafija ant šilko. 25,1x12. Kinija
37. Han Kan (?). VIII a. Beždžionės ir arkliai. Tapyba. Kinija
38. Kuo Shi (?). Ruduo upės slėnyje. XI a. Tapyba. Kinija
39. Nežinomas dailininkas. Paukščiai bambukų ir slyvų krūmuose. XII a. pradžia (?). Tapyba. Taivanis, Kinija
40. Ma Yuan. Nuogi karklai ir kalnai tolumoje. 1200. Tapyba. 23,8x24,3. Kinija
41. Li Tang. Medžiai neįprastų kalnų viršūnių fone. XII a. pr. Tapyba. Kinija
42. Ma Lin. Han shan ir Shih te. XIII a. pr. Popierius, tušas. Kinija
43. Mu Chi (Mou Ki) (?). Bambukas ir žvirbliai. (Žvirbliai lietuje). XIII a., Pietų Sung dinastija. Popierius, tušas. 84,6x30,9. Kinija. Nezu meno muziejus, Tokijas
44. Wu chun Shih fan. Bokuseki (kaligrafijos pavyzdys). XIII a. pr., Pietų Sung dinastija. Popierius, tušas. Kinija, privati kolekcija
45. Chang Chi chin. Hieroglifai Fang chang ("Pagrindinė šventyklos salė"). XIII a. pr., Pietų Sung dinastija. 27,9x85,5. Kinija
46. Shao Yie. Kaligrafiniu raštu išrašyta vėduoklė. Šiaurės Sung dinastija. Kaligrafija ant šilko. 28,4x28,4. Kinija
47. Zhu Kerou. Antys lotosais apaugusiame tvenkinyje. 960—1280, Sung dinastijos laikotarpis. Šilko ritinėlis. 107,7x108,8. Kinija
48. Nežinomas dailininkas. Kamelijos ir drugelis. XII a. Piešinys ant šilko. 22x23. Kinija
49. Imperatorius Hui tsung. Penkiaspalvė ilgauodegė papūga. Fragmentas. XII a. 53,3x125,1. Kinija
50. Mu Chi (Mou Ki). Beždžionė su savo mažyliu. XIII a. vid. Tapyba. Kinija
51. Mu Chi (Mou Ki). Pa-Pa paukštis ant senos pušies. XIII a. pab., Pietų Sung dinastija. Popierius, tušas. 79x39. Kinija
52. Mu Chi (Mou Ki) (?). Karališkasis žuvininkas ant išdžiūvusios nendrės šakelės. XIII a. pab., Pietų Sung dinastija. Popierius, tušas. 79,4x30,9. Kinija
53. Wu Chen. Bambukas ir akmuo. 1347, Yuan dinastijos laikotarpis. Popierius, tušas. 90,6x42,5. Taipei, Nacionalinis rūmų muziejus
54. Ni tsan. Vieta žvejojimui giedrą rudens dieną. 1372, Yuan dinastijos laikotarpis. Popierius, tušas. 90x47. Kinija, Šanchajaus muziejus
55. Lin liang. Kamelijos ir sidabriniai fazanai. 1368—1644, Ming dinastija. Šilkas, tušas. 152,3x77,2. Kinija
56. Qui Huang. Krevetės. Šiuolaikinis periodas. Popierius, tušas. 95,8x35,8. Kinija
57. Siu Wei (1521—1593). Bambukas. Kinija
58. Han Chimeng. Uola, gėlės ir drugeliai. 1368—1644, Ming dinastija. Siuvinėjimas. 30,3x23,9. Kinija
59. Wu Wei. Žvejai, grįžtantys prie upės rudenėjant. 1368—1644, Ming dinastija. Šilkas, tušas. Kinija
60. Su Liupeng. Poetas Taibai. 1662—1722, Ching dinastija. Popierius, tušas. 204,8x93. Kinija
61. Vaza. 1662—1722, Ching dinastija. Porcelianas, dekoruotas emale. 44,8x11,5. Kinija
62. You. Vaza vynui. 1500—1100 m. pr. m. e., Shang dinastijos laikotarpis. Bronza su dedikacija "Gu Fu Yi". 33,2x15,7. Kinija
63. Kinų muzikos instrumentas bozhongas
64. Vaza. 1280—1368, Yuan dinastija. Porcelianas. 40,1x6,1. Kinija
65. Boddhisattva. Apie 530 m., aukštis 196,5 m, Japonija
66. Sho Kannon. IX a. pr., aukštis 178 m, Japonija
67. Yumedono salė, Horyu-ji šventykla. Japonija, Nara
68. Toshodai-ji šventykla. Japonija, Nara
69. Paviljonas ant vandens. Japonija, Katatos apylinkė, Biwa ežeras

70. Uda Mikumari šventykla. XIV a. Kasuga stilius. Japonija, Nara prefektūra
71. Amida. XIII a. Medinė skulptūra. Japonija. Guimet muziejus, Paryžius
72. Kashimos dievybės atvaizdas. Nara epocha (645—794). Šilkas, spalvotas tušas. Kasugos šventykla, Nara, Japonija
73. Kasugos elnio mandala. Kamakura laikotarpis (1185—1336). Šilkas, spalvotas tušas. 70x27,9. Japonija, Miya-ji kolekcija
74. Boddhisattva. Pagrindinė Horui-ji šventyklos salė. Nara epocha (645—794). Sieninė tapyba. Japonija
75. Suzumushi. Genji Monogatari Emaki ("Genji pasakojimo iliustracija"). Fragmentas. XII a. pr. Popierius, spalvotas tušas. 21,8x48,2. Japonija. Goto meno muziejus, Tokijas
76. Fujiwara Takonobu (1142—1265). Ministro Taira-no-Shigemori portretas. Tapyba. Japonija
77. Hachiman Bonji mandala (Hachiman mandala su Siddham ženklais). XIII a., Kamakura laikotarpis. Japonija
78. Vam. Vajradhatu Vairocanos bija (akmenyje išraižytas ezoterinis ženklas). VII—VIII a., Nara epocha. Japonija
79. Mandala (centrinės dalies detalė). IX—X a. Tapyba. 183x163. To-ji šventykla, Kiotas, Japonija
80. Sanno Honji mandala. XIII a., Kamakura laikotarpis. 97x57. Nezu meno muziejus, Tokijas, Japonija
81. Kumano Honji mandala. Fragmentas. XIII a., Kamakura epocha. Šilkas, spalvotas tušas. 146x51,4. Japonija, Shogo-in šventykla, Kiotas
82. Sieninė tapyba. XVII a. pab. 313x260. Horyū-ji šventykla, Kondo. Japonija
83. Sanno Bonji mandala (Sanno mandala su Siddham ženklais). XVI a. pab. Ninna-ji šventykla, Kiotas, Japonija
84. Garbhadhatu mandala. IX a. pab. Šilkas, spalvotas tušas. 183x154. To-ji šventykla, Kiotas, Japonija
85. Vajradhatu mandala. IX a. pab. Tapyba. 183x154. To-ji šventykla, Kiotas, Japonija
86. Garbhadhatu mandala (vadinamoji Hase mandala). 1834. Piešta ir išraižyta pagal senovinį pavyzdį. Chokoku-ji šventykla (Hasedera) netoli Naros, Japonija
87. Centrinė Vajradhatu, vadinamoji Didžioji mandala (Mahamandala). 1834. Hase mandala, Japonija
88. Nachi krioklys. XIII a. pab. Šilkas, spalvotas tušas. 159,4x57,9. Nezu meno muziejus, Tokijas, Japonija
89. Kao. Vienuolis Hsien tzu. XIV a. Popierius, tušas. 98,6x33,5. Shoji Hattori kolekcija, Tokijas, Japonija
90. Kao. Bambukas ir žvirblis. XIV a. Popierius, tušas. 90,9x30,3. Yamato Bunkakan, Nara, Japonija
91. Nežinomas dailininkas. Daito Kokushi portretas. 1334. Šilkas, spalvotas tušas. 115,7x56,7. Daitoku-ji šventykla, Kiotas, Japonija
92. Muto Shui. Musi Kokushi portretas. 1349. Šilkas, spalvotas tušas. 119,9x63,9. Myochi-in, Tenryu-ji šventykla, Kiotas, Japonija
93. Ri Shubun. Bambukų giraitė. 1424. Popierius, tušas. 30,6x45. Privati kolekcija, Japonija
94. Nežinomas dailininkas. Ikkyu portretas (fragmentas). Prieš 1481. Popierius, tušas. Tokijas, Nacionalinis muziejus, Japonija
95. Ikkyu. Slyvos šakelė. 1460. Popierius, tušas. Muraguti kolekcija, Tokijas, Japonija
96. Shuko. Peizažas. XV a. pab. Popierius, tušas. 44,5x21,7. Fumihide Nomuros kolekcija, Kiotas, Japonija
97. Ri Shubun (?). Kalnų peizažas (Suishoku Ranko). Apie 1445. Popierius, spalvotas tušas. 108,2x32,7. Yuzo Fujiwara kolekcija, Tokijas, Japonija
98. Shokei. Arklys ir arklininkas. XV a. pab. Popierius, spalvotas tušas. 38,5x39,5. Ataru Kobayashi kolekcija, Tokijas, Japonija
99. Shokei. Peizažas. 1490. Popierius, spalvotas tušas. Kiotas, Nacionalinis muziejus, Japonija
100. Sotan, Shokei. Nendrės ir laukinės žąsys. 1490. Popierius, spalvotas tušas. Kiotas, Nacionalinis muziejus. Japonija
101. Sesshu. Vasaros peizažas. Iš ciklo "Keturi metų laikai". Apie 1468. Popierius, spalvotas tušas. 149,3x75,7. Tokijas, Nacionalinis meno muziejus. Japonija

102. Sesshu. Masudos Kanetakos portretas. 1479. Tapyba. 82,1x40,3. Kaneharu Masudos kolekcija, Tokijas. Japonija
103. Sesshu. Haboku peizažas. 1495. Popierius, tušas. 149x33. Tokijas, Nacionalinis meno muziejus. Japonija
104. Sesshu (?). Paukščiai ir gėlės keturiais metų laikais. Fragmentas. XVI a. pr. Popierius, spalvotas tušas. 151,6x366. Akiko Shinagavos kolekcija, Toymos prefektūra, Japonija
105. Kano Motonobu. Gervė ant pušies šakos (fusumos fragmentas). Apie 1543. Popierius, spalvotas tušas. Reiun-in, Myoshin-ji šventykla, Kiotas, Japonija
106. Shikibu (anksčiau buvo priskiriama Ryuko). Peizažas. Širmos fragmentas. XVI a. pr. Popierius, spalvotas tušas. Seikado, Tokijas, Japonija
107. Kano Estoku (1543—1590). Gervė ir pušis. 1566. Tapyba. Japonija
108. Kano Sanraku (1559—1635) ir jo sūnus Sansetsu (1590—1651). Širma. Tapyba. Japonija
109. Ogata Korin. Raudonos ir baltos slyvos žydėjimas. Širmos fragmentas. Apie 1710. Tapyba. Japonija
110. Shiragi (shinra) Myojin. XIV a., Muromachi epochos pradžia. Onjo-ji šventykla, Shiga prefektūra, Japonija
111. Hasegawa Tohaku. Pušų giraitė (dešinioji iš dviejų šešiavyrių širmų). XVI a. pab. Popierius, tušas. 156x364. Tokijas, Nacionalinis muziejus, Japonija
112. Gion Nankai. Žydinti slyva. 1740—1750. Popierius, tušas. 97,6x53,3. Kinsuke Wanakos kolekcija, Wakayamos prefektūra, Japonija
113. Yosa Buson. Jaunas bambukas. 1770—1780. Popierius, tušas. 122,2x28,9. Japonija
114. Yanagisava Kien. Bambukas. XVIII a. vid. Popierius, tušas. 91,1x27,8. Toshichiro Aotos kolekcija, Naros prefektūra, Japonija
115. Ikeno Taiga. Mimyajima. Iš ciklo “Dvylika Japonijos įžymybių”. 1765. Popierius, tušas. 128,2x48,8. Yasunari Kawabatos kolekcija, Kanagawos prefektūra, Japonija
116. Sakaki Hyakusen. Slyvos šakelė šalto žiemos mėnulio šviesoje. 1751. Popierius, tušas. 134,4x52,3. Shohei Kumita kolekcija, Tokijas, Japonija
117. Tanomura Chikuden. Cikada. 1830. Popierius, spalvotas tušas. 25,2x16,8. Tadashi Moriya kolekcija, Kiotas, Japonija
118. Hakuin. Beždžionė. Edo epocha, XVIII a. vid. Popierius, tušas. Japonija
119. Cilindrinis Oribos stiliaus arbatos gėrimo indas. XVI a. pab., Momoyama epocha. 8,8x8,2. Japonija
120. Jiun. Hieroglifai Kan-gin. XVIII a. vid., Edo epocha. Popierius, tušas. Japonija
121. Yamato Baiitsu. Bambukai ir žydinčios slyvos. 1841. Popierius, spalvotas tušas. 40x59. Tokusuke Egavos kolekcija, Hyogo prefektūra, Japonija
122. Daisenino akmenų sodas. XV a., Muromachi epocha. Daitoku-ji vienuolynas, Kiotas, Japonija
123. Ryokan. Hieroglifai “Mintis, mėnulis, apskritimas”. XIX a. pr., Edo epocha. Japonija
124. Nijo rūmų sodas. XVII a., Edo epocha. Kiotas, Japonija
125. Chai-re stiliaus vaza. XVI a., Muromachi epocha. Molis. Japonija
126. Koetsu. Raku Ware stiliaus arbatos gėrimo indas, vadinamas Fujisan (Fuji kalnas). XVII a. pr., Edo epocha. 8,5x11,5x5,4. Japonija
127. Utamaro (1753—1806). Melancholiška meilė. Graviūra. Japonija
Hiroshige Ando (1797—1859). Lietus Shono vietovėje. 1833. Graviūra. Japonija

Asmenvardžių rodyklė

Terminų rodyklė

Kultūrinės epochos

INDIJA (knygoje minimos epochos)

Arijų genčių įsiveržimas (1400—1200 m. pr. Kr.)
Vedų kultūros klestėjimas (XIV—VI a. pr. Kr.)
Guptų imperija (320—510)

KINIJA

Chou dinastija (1122—221 m. pr. Kr.)
Han dinastija (206 m. pr. Kr. — 220 m.)
Tsin (Chin) dinastija (265—420)
Tang dinastija (618—907)
Sung (Song) dinastija (960—1279)
Yuan (mongolų) dinastija (1279—1368)
Ming dinastija (1368—1662)
Ching (mandžiūrų) dinastija (1662—1912)

JAPONIJA

Asukos periodas (552—645)
Naros periodas (645—794)
Heian periodas (794—1185)
Kamakura periodas (1185—1335)
Muromachi periodas (1335—1573)
Tokugawa (Edo) (1614—1868)
Meiji (1868—1912)

Turinys

Viršelyje:

I
Sandano krioklys. Sandano tarpeklis. Hirosima, Japonija

II
Oloje iškaltos šventyklos (Karle) reljefas. Satavahanos laikotarpis (I a. pr. m. e. pabaiga). Indija

III
Wishnu. XVIII a. Sieninė tapyba. Diuts pilis, Cochina (Kerola). Indija. Fragmentas

IV
Suteikiamo Palaiminimo salės rytinis kambarys, esantis Minčių Galios plėtimo salės gale. Imperatorių rūmai, Kinija

THOMAS MUNRO

RYTŲ ESTETIKOS IR MENO PASAULIS

Atsakingasis redaktorius *A. Andrijauskas*
Redaktorė *M. Dautartienė*
Dailininkė *M. Trečiokaitė*
Meninis redaktorius *L. Spurga*
Techninė redaktorė *V. Jucienė*
Korektorės *R. Prapiestienė*, *L. Girevičienė*

SL 257. Tiražas 4000 egz. Užsakymas 435
Išleido UAB "Vaga", Gedimino pr. 50, 2600 Vilnius
Spausdino "Spindulio" sp., Gedimino 10, 3000 Kaunas

Kaina sutartinė

THOMAS MUNRO yra viena ryškiausių XX a. JAV estetikos figūrų.

„Rytų estetika" („Oriental Aesthetics", 1965) bene vienintelė speciali studija, kurioje, remiantis komparatyvistinės metodologijos principais, kvalifikuotai gvildenama tradicinė indų, kinų, japonų estetika.

T. Munro knygos pasirodymas lietuvių kalba leis ne tik geriau pažinti Indijos, Kinijos, Japonijos estetinių teorijų, sąvokų ir meno formų savitumą, bet atskleis ir kardinalių poslinkių, išryškėjusių postmodernizmo kultūroje, esmę.